سرہانے میر کے

احمد جاوید

سرہانے میر کے

احمد جاوید

نام کتاب : سرہانے میر کے

مصنف : احمد جاوید

اہتمام : میاں محمد عاصم

سن اشاعت : ۲۰۲۱ء

تعداد : ۵۰۰

قیمت : ۶۰۰ روپے

ملنے کے پتے:

خیال پبلیشرز

۶۔علی ٹاؤن مین رائے ونڈ روڈ، لاہور

03044910750
03226391488

مکتبہ جمال، تیسری منزل حسن مارکیٹ اردو بازار لاہور۔

Mob. 03224786128, Email: mjamal09@gmail.com

Web. www.maktabajamal.com

فہرست

سید قاسم جعفری کے نام

من از طریق نپرسم، رفیق می جویم

کوئی دس بارہ برس پہلے کلیاتِ میر کی پانچ غزلوں پر کئی نشستوں میں گفتگو کا ایک سلسلہ ریکارڈ کیا گیا تھا۔ اس گفتگو کو آصف علی حیدر صاحب نے کاغذ پر اتارا اور احمد جاوید صاحب نے مفصل نظرِ ثانی کی جس کے نتیجے میں یہ کتاب بن گئی۔ اس کا نام قاسم جعفری صاحب کا دیا ہوا ہے۔

پہلی نشست

بسم اللّٰہ الرحمٰن الرحیم

الحمد للّٰہ وحدہ والصلاۃ السلام علی من لا نبی بعدہ

میر ایسے شاعر ہیں جن کے تعارف کا پہلا فقرہ طے شدہ ہے۔ اور وہ یہ کہ میر اپنی زبان کے سب سے بڑے شاعر ہیں، بلکہ اردو کے تمام بڑے شعرا کے مقابلے میں بھی یہ بہت زیادہ فرق کے ساتھ عظیم تر شاعر ہیں۔ بہت سے بڑے شعرا ہیں جن کی بڑائی کو مانتے ہوئے بھی انھیں مکمل شاعر نہیں کہا جا سکتا، لیکن میر کا مکمل شاعر ہونا ان کی شاعرانہ عظمت کے بڑے اسباب میں سے ایک سبب ہے۔ اگر یہ دیکھنا ہو کہ فلاں شاعر بلکہ فلاں بڑا شاعر مکمل شاعر بھی ہے یا نہیں، تو اس کی شاعری میں کچھ سوالوں کے جوابات ڈھونڈنے چاہیں۔

۱- یہ شاعر جس روایت سے تعلق رکھتا ہے، اس کے بنیادی معانی و مضامین کا احاطہ کر کے ان پر کوئی ایسا اضافہ کرتا ہے کہ وہ معانی و مضامین اس اضافے کی وجہ سے اس شاعر کے ساتھ کسی حد تک خاص ہو جائیں اور اس کی انفرادیت کی وجہ بن جائیں؟

۲- سلیم احمد نے اردو تنقید میں ایک اصطلاح متعارف کروائی ہے: پورا آدمی! اس شاعر کے ہاں پورا آدمی اظہار پاتا ہے یا نہیں؟

۳- شاعری کسی تہذیب میں ہوتی ہے۔ اس شاعر کے ہاں اپنی تہذیب کے اصولی تصورات اور طرزِ احساس وغیرہ کا اظہار، چاہے حالتِ تردید میں ہو، پایا جاتا ہے یا نہیں؟

۴- یہ جس زبان کا شاعر ہے، اس زبان پر اسے کتنی دسترس ہے۔ اور دوسرے یہ کہ اس زبان کی لفظی اور معنوی توسیع میں اس کا کیا کردار ہے؟

اردو میں میر کے سوا کوئی شاعر نہیں جس کی شاعری ان چاروں سوالوں کے شافی جواب دے سکتی ہو۔ مثلاً میر صاحب نے زبان کی تکنیکی، لفظی اور معنوی سطحوں پر جو نئے اسٹرکچر بنائے ہیں وہ ایسے ہیں کہ بعد میں آنے والوں کے لیے ان پر اضافہ تو دور کی بات ہے، انھیں برقرار رکھنا بھی مشکل ہے۔ میر کے لسانیاتی کارنامے اتنی باریکی اور گہرائی کے ساتھ ہیں کہ ان کی طرف ان کے ہم عصروں اور بعد میں آنے والوں کی نظر ہی نہ جا سکی۔ اسی لیے میر کی صناعی اور فنکاری کے مطالعے کی روایت جڑ نہ پکڑ سکی۔ اللہ شمس الرحمان فاروقی کو خوش رکھے، انھوں نے ''شعرِ شور انگیز'' میں ہماری غفلت اور نالائقی کا ازالہ کرنے کی اپنے بس بھر ایک منظم کوشش کی اور میر کی شعری عظمت کے فنی اسباب کو شاید پہلی مرتبہ ہمارے سامنے رکھا۔ تنقید ہی نہیں، میر کی پیروی کے دعوے کے ساتھ وجود پانے والی شاعری میں بھی میر کی قدرتِ کلام اور دقتِ اظہار کے معمولی عناصر بھی منتقل نہیں ہوئے، کیونکہ عقاب کی پرواز کی روایت چڑیاں نہیں نبھا سکتیں۔ تو میر ان معنوں میں بہت اکیلے ہیں۔

انسان وجود کی ایک سرگرمی ہے اور اس سرگرمی کا پورا دائرہ subject اور object کی مستقل اور عارضی نسبتوں سے بنا ہے۔ شاعری میں، یا دوسرے لفظوں میں شاعری کی دنیا میں subject آدمی ہے اور object لفظ۔ کسی شاعر کے مرتبے کا تعین کرتے وقت سب سے پہلے یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس کی شاعری میں لفظ اور آدمی کے درمیان کارفرما جبری نسبت کہاں تک اختیاری بنی ہے۔ بڑا شاعر ان دونوں کی تشکیلِ نو کرتا ہے اور انھیں نئے نئے فنی اور نفسیاتی مراحلِ تکمیل سے گزار کر ان کے درمیان تازہ نسبتیں اور معنویتیں دریافت کرتا ہے۔ تو میر کی شاعری کو اگر اس پہلو سے دیکھا جائے کہ انھوں نے لفظ کو کہاں تک پہنچایا اور انسان کے بارے میں ہمارے بنے بنائے تصورات میں کن گہرائیوں کا اضافہ کیا، تو ہم پر ان کی بڑائی بالکل واضح ہو جائے گی۔ جس شاعر کو

بھی بڑا شاعر کہا جاتا ہے، اس کی شاعری میں یہ دو باتیں ضرور دیکھنی چاہییں۔ جو شاعر لفظ کی لفظیت میں اور آدمی کی آدمیت میں، یعنی آدمی ہونے کے احوال میں، کچھ اضافے نہ کرے اور ان اضافوں کو خیال اور احساس کی سطح پر مربوط رہنے کے نئے زاویے فراہم نہ کرے، ان کے درمیان نئے پل نہ بنائے، وہ بڑا شاعر نہیں ہے۔

لفظ ہو یا آدمی، دونوں حتماً متعین ہیں اور ان کی تعریفات کم و بیش مکمل ہیں۔ دونوں میں کوئی ماہیتی انقلاب ممکن ہے نہ ضروری۔ تاہم بڑا شاعر اس fixity کے اندر کے ماحول کو بدل دیتا ہے۔ یعنی لفظ اور انسان کے اندر معنویت، احوال اور کیفیات وغیرہ کا ایک نظام کارفرما ہے، بڑا شاعر ان سب کے درمیان تعلق کی نئی نئی جہتیں نکالتا ہے، انھیں آگے پیچھے کر کے ان میں توسیع اور تنوع کی گنجائش بڑھاتا ہے اور ان کے درمیان کچھ ترجیحات کو داخل کر دیتا ہے۔ حتی کہ ان کے آپسی تعامل کو نئے مرکز بھی فراہم کرتا ہے۔ ذرا لفظ ہی پر غور کیجیے کہ اس کی معنویت اور کیفیت کو نئے معنی اور نئے حال میں ڈھال دینا کوئی معمولی کام ہے! اسی طرح انسان کے اندر احوال، کیفیات، احساسات، جذبات، خیالات اور افکار کے کچھ فاعلی اور انفعالی جوہر ہیں، ان کو reshuffle کر کے ان کے درمیان نئی نسبتوں کو فعال کر کے انھیں کوئی تازہ مرکزیت اور نیا context فراہم کر دینا اچھے بھلے شاعروں کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس سطح پر اردو شاعری میں میر کے سوا کسی کا گزر نہیں۔ یہ شاعری کی زمین پر بلند ترین مینار بنانے کا گارا ہے جو ہماری شاعری میں صرف ایک مینار کی تعمیر میں پوری طرح صرف ہوا، اور وہ ہے میر کی شاعری کا مینار۔

ہمارے عقائد و نظریات، خیالات و افکار ہمیں گویا ہمارے مکان کی آخری منزل تک محدود رکھتے ہیں۔ ان کی وجہ سے ہم اس گھر کی نچلی منزلوں سے لاتعلق رہ جاتے ہیں۔ میر نے آکر دکھایا کہ اس کئی منزلہ عمارت کا تہ خانہ بھی اس کی سب سے اونچی منزل کی ضرورت ہے، اور اس تہ خانے اور بقیہ تمام منزلوں کے درمیان ایک بہت زندہ نسبت ہے۔ میر نے معمولی ترین احساسات اور تجربات کو روحانی وجود اور مابعد الطبیعی ذہن میں راسخ تخیلات، افکار، نظریات اور جذبات و

احساسات سے متعلق کر دکھایا۔ اس کے علاوہ ان کی شاعری یہ تجربہ کروا دیتی ہے کہ احساس کی ایک سطح ایسی بھی ہوتی ہے جہاں آدمی فہم اساس دماغ سے مستغنی ہو کر معنی کی تہ داریاں سیر کر لیتا ہے۔ میر کو پڑھتے وقت کم از کم مجھے تو اس اصولی بات کی یاد دہانی ہوتی رہتی ہے کہ شعور، ذہنی اور وجودی دونوں حالتوں میں، ایک مادۂ حضور اور ایک مادۂ غیاب سے بنا ہے۔ وجود کے بھی یہی دو اصول ہیں، ظاہر ہے مگر مخفی بھی، اور حاضر ہے مگر غائب بھی۔ طبیعت یعنی حس و احساس کی شمولیت کے بغیر شعور کی استعدادِ حضور بیدار نہیں ہوتی۔ میر اپنے کلیات کے تقریباً ہر صفحے پر پڑھنے والے کو یہ مشاہدہ کروا دیتے ہیں کہ احساس کس طرح ذہن کی کفالت کرتا ہے اور طبیعت کتنی گہرائی کے ساتھ اس پر چھائی ہوئی دھند کو صاف کر دیتی ہے۔ جہاں لوگ فکر و خیال وغیرہ کو پالش کر کر کے ان میں چکا چوند پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش کرتے ہیں، وہاں میر واقعتاً بڑے تخیلات و تصورات کو احساس کی کائنات کے ایک گوشے میں صرف کر کے دکھا دیتے ہیں اور اس میں بھی مبالغے کا رنگ یا تو بالکل نہیں ہوتا، یا ہوتا بھی ہے تو بہت ہی کم۔ مبالغہ شاعری کی بڑی ضرورت ہے مگر میر اسے کم ہی کام میں لاتے ہیں۔ وہ اپنی باتوں کو قاری کے لیے بے تکلفی کے ساتھ لائقِ تجربہ بنا دیتے ہیں۔ اسی لیے اکثر پڑھنے والوں کو یہ غلط فہمی ہو جاتی ہے کہ میر کا کلام بالکل سادہ ہے اور اس میں پیچیدگی کا عنصر نہیں ہے۔ میر کے ہاں پیچیدگی بہت ہے مگر اس کی نوعیت محض ذہنی نہیں ہے۔ یہ چیزوں کو محسوس کرنے کے عمل میں پیچیدگی پیدا کر دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے احوال و احساسات اب تک ادھورے تھے، آپس میں غیر مربوط تھے۔ میر ان کی تشکیل نو کر رہے ہیں، تکمیل کر رہے ہیں، اور احساسات میں ایک کثیر الجہات نامیاتی وحدت پیدا کر رہے ہیں ایک زندہ اور جیتے جاگتے ڈھب سے۔ احساس تو آپ جانتے ہیں کہ ذہن میں اپنی شناخت کو مکمل کرتا ہے اور اپنا عنوان حاصل کرتا ہے۔ ان کے ہاں اس پہلو سے کم از کم دو بہت عجیب اور نادر چیزیں محسوس ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ کئی جگہ بلکہ اکثر مقامات پر لگتا ہے کہ احساس مفرد نہیں ہے، ایک ترکیبی ساخت کا حامل ہے۔ ہر احساس خود سے مختلف ہو جانے کی قوت یا امکان رکھتا ہے۔

مطلب، احساسات جوخودکار بناوٹ رکھتے ہیں، میر اسے مجروح کیے بغیر انھیں تکنیک اورتخیل کے اشتراک سے بننے والی ایک پیچیدہ سی اسکیم میں صرف کر دیتے ہیں جہاں ان کا محسوس ہونا تو پوری طرح برقرار رہتا ہے مگر ان کے آپسی امتیازات جیسے گڈمڈ سے ہو جاتے ہیں۔ اور احساسات کا باہمی امتیاز ہی نہیں بلکہ ایک ہی احساس میں جو fixity ہوتی ہے، وہ بھی تحلیل ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یعنی غم صرف غم نہیں ہے خوشی بھی ہے، افسوس صرف افسوس نہیں ہے فخر بھی ہے، وغیرہ۔ یعنی یوں کہہ لیجیے کہ میر احساس کی تاثری ماہیت کو ذرا بھی بدلے بغیر اسے خیال ایسا بھی بنا دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے ہاں احساس میں ایک زندہ cognitive عنصر بھی اس کی ساخت میں شامل معلوم ہی نہیں، محسوس بھی ہوتا ہے۔ یہ چیز دیکھ کر خیال آتا ہے بلکہ جی چاہتا ہے کہ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے نمونے پر ایک نئی ترکیب بنائی جائے: احساس آفرینی۔ یعنی میر احساس آفرینی کرتے ہیں۔ اور دوسری عجیب بات یہ ہے کہ میر بڑے بڑے سکہ بند معانی اور مستند احوال کو کہیں کہیں ایسے مبتذل اور سوقیانہ context میں کھپا دیتے ہیں جو ان معانی واحوال کے لیے تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ ٹی ایس ایلیٹ کی اصطلاح میں میر مابعدالطبیعی شاعر نہیں ہیں۔ ان کی شاعری ہرگز عرفانی نہیں ہے کہ حقائق کا ذہنی یا قلبی حضور فراہم کر سکے، ان کا آدمی بھی کسی حقیقتِ جامعہ کا مظہر نہیں بلکہ محض ایک تہذیبی اور نفسیاتی وجود ہے جس کی گراوٹ اور کمزوری بھی میر کے نزدیک قیمتی اور بامعنی ہے۔ لیکن اس گوشت پوست کے آدمی کو بھی مابعدالطبیعی سیاق وسباق رکھنے والے تصورِ انسان کے مقابلے میں رکھنے کے میلان کے باوجود میر اس کے نفسی بلکہ جبلی دروبست میں بھی ایسی مربوط تہ داری کو برسرِ عمل دکھا دیتے ہیں جو انسان کے بارے میں قائم grand تصورات کے ساتھ عملی اور احوالی ہم آہنگی پیدا کرنے میں مؤثر ہو سکتی ہے یا بنائی جا سکتی ہے۔ حالانکہ مابعدالطبیعیات، دینیات، روحانیت وغیرہ میں میر کی حیثیت کچھ نہ تھی۔ انھوں نے جہاں جہاں رسمی طور پر ان موضوعات کو ہاتھ لگایا ہے، اناڑی پن اور ناسمجھی ہی کا مظاہرہ کیا ہے۔

کچھ باتیں پہلے سے صاف ہونی ضروری ہیں:

۱- ہم نے ان غزلوں پر کئی پہلوؤں سے بات کی ہے۔ لہٰذا اس گفتگو کو محض شرح نہ سمجھا جائے۔

۲- ان نشستوں میں دو چار دوست ہی ہوا کرتے تھے۔ ہر ایک فلسفے اور شاعری سے خوب واقف تھا اور اپنی روایت کو بھی اچھی طرح جانتا تھا۔ ان لوگوں کو مخاطب بنا کر یہ ساری گفتگو کی گئی ہے۔ عین ممکن ہے کہ بعض مقامات بہت سے لوگوں کے لیے مشکل بلکہ ناقابلِ فہم ہوں۔

۳- ہر شعر کو ایک مستقل موضوع بنایا ہے جس کی وجہ سے کئی باتوں کی تکرار سی ہو گئی ہے۔ ایسا ناگزیر تھا کیونکہ خود ان اشعار میں جگہ جگہ ایک ہی مضمون دہرایا گیا ہے۔

۴- ہم نے مرادِ شاعر کو نظر انداز تو نہیں کیا مگر زیادہ اہمیت بھی نہیں دی۔ ایسا کرنے کی وجہ ان گفتگوؤں میں بار بار بیان ہوئی ہے، وہیں دیکھ لی جائے۔

۵- ہماری روایت میں معنی کی ہر سطح پر ایک مابعد الطبیعی پن کارفرما رہتا ہے، اس لیے تصوف کو حوالہ بنانے سے بچا نہیں جا سکتا۔ پڑھنے والوں کو یہ ضرورت یا مجبوری، انکار کی نیت ہی سے سہی، ملحوظ رکھنی چاہیے۔

پہلی غزل

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا

حمد کا روایتی سا شعر ہے۔ رسمی سا صوفیانہ مضمون ہے جو قدرے مہارت سے باندھا گیا ہے مگر یہ مہارت محض شاعرانہ ہے، اور لفظوں کے استعمال تک محدود ہے۔ اس میں میر کی اپنی روایت کے مطابق معانی تجربہ بنتے محسوس نہیں ہوتے۔ تاہم اس کی شرح ایک عرفانی تناظر ہی میں ہو سکتی ہے جس میں اصطلاحات تصوف سے لینی پڑیں گی۔ یہ ہماری مجبوری ہے جسے کم کرنے کی اپنی سی کوشش کریں گے تو ضرور، لیکن اس مجبوری سے پوری طرح نکلنا ممکن نہیں ہے۔ کیونکہ شعر میں جو خیال نظم ہوا ہے، وہ سراسر صوفیانہ ہے اور الفاظ بھی۔ اس لیے ہماری گفتگو بھی بڑی حد تک صوفیانہ سیاق وسباق میں ہی ہوگی جس میں بعض اصطلاحیں شاید ایسی بھی آئیں جو فلسفے وغیرہ میں بھی استعمال ہوتی ہیں لیکن ہم ان اصطلاحات کو انھی معانی میں برتیں گے جو انھیں تصوف نے دیے ہیں۔ اب دیکھیں کہ کچھ چیزوں پر غور کر لیا جائے تو یہ شعر بڑی حد تک صاف ہو جائے گا۔ مستعار ہونے سے کیا مطلب ہے، حسن کا کیا مطلب ہے، نور کیا ہے، ظہور سے کیا مراد ہے، اور خورشید کا کیا مفہوم ہے۔ یہ ایک بھراپرا شعر ہے، اس گھر کی طرح جس کے سبھی لوگ سربراہِ خانہ ہیں۔ شعر کا مضمون روایتی ہے بلکہ رسمی ہے۔ یعنی کائنات میں جو کچھ ظاہر ہے، ظہورِ حق کا حصہ اور نتیجہ ہے۔ یہاں جو بھی اظہار ہے اس میں مظہر کی حیثیت ایک حوالے کی سی ہے، اس اظہار کی تکمیل ظہورِ حق پر ہی ہوتی ہے۔ مظاہر کا اثبات بھی ضروری ہے اور نفی بھی لازم ہے۔ اسی لیے شے کا اظہار اس کے

اخفا پر تمام نہ ہو تو ایسا اظہار بے اصل اور بے معنی ہے۔ شے کا وجود اتنا ہی حقیقی ہے جتنا اپنی معدومیت پر دلالت کرتا ہے۔ یہ عالمِ ظہور ہے جس میں مجھے بھی اپنے اظہار کی ایک وقتی رخصت ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ میرا ہر اظہار، ظہورِ حق میں صرف ہو جائے میری آمیزش کے بغیر۔ ظہور بس مخفی کا ہے، اس اسکیم میں جو objects ظاہر ہیں وہ بھی اس نظامِ ظہور سے کامل انفعالی ہم آہنگی رکھنے کی وجہ سے اپنے وفورِ اظہار میں بھی اپنی نفی کرتے جاتے ہیں اور اظہار کی حرکت ان کے لیے گویا وجود سے عدم کا فاصلہ طے کروانے والی حرکت ہے۔ کیونکہ اظہار کا زیادہ تعلق ناظر کے شعور اور ادراک سے ہے لہٰذا ناظر کا نظامِ دید اور مزاجِ نگاہ اگر ظہورِ حق کی اساس پر نہ ہو تو چیزیں اپنے اخفا اور اپنی نفی تک نہیں پہنچتیں۔ ہماری روایت میں شعور اگر آنکھ ہے تو اس آنکھ نے دیکھنا ہی ظہورِ حق سے سیکھا ہے، اس پر حق کا انکشاف پہلے ہوا ہے، خلق کا بعد میں۔ یہ آنکھ عادی ہے کہ چیزوں کے اظہار سے خود انھیں منہا کر کے اپنے ذوقِ دید کو حالتِ تسکین میں رکھے۔ یہاں سیدنا ابوبکر صدیقِ اکبرؓ کے دو اقوال یاد آ رہے ہیں۔ ایک قول تو یہ ہے کہ میں کسی چیز کو نہیں دیکھتا مگر اس کے خالق کو دیکھنے کے بعد۔ اور اسی طرح آپؓ نے یہ بھی ارشاد فرمایا کہ ادراک کا اپنے ہی ادراک سے عاجز رہ جانا، اصل ادراک ہے۔ یہ دونوں اقوال ہمارا پورا عرفانی ورلڈ ویو بیان کر دیتے ہیں، اور ان میں شعور و وجود کی اس فعال عینیت کا اظہار ہو جاتا ہے جس کا locale شعور سے بھی ماورا ہے اور وجود سے بھی۔ میر عارف شاعر نہیں ہیں مگر ایک تہذیبی سیاق و سباق میں ان کی شاعری میں عارفانہ مضامین کا پایا جانا کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ میر چونکہ بہت بڑے شاعر ہیں اس لیے کسی بھی مضمون کو قدرتِ کلام اور حسنِ اظہار کے ساتھ باندھ دیتے ہیں، چاہے انھیں اُس مضمون سے ضروری واقفیت نہ ہو۔ اور حسنِ اظہار کا معاملہ بھی یہ ہے کہ میر ان مضامین کو تو خوب اچھی طرح باندھ دیتے ہیں جو اپنی ساخت میں horizontal یا فاروقی صاحب کی اصطلاح میں زمینی ہیں۔ اگر مضمون میں علویت اور آسمانی پن ہو تو میر حیران کن قدرتِ اظہار کے باوجود محض اپنے ضعفِ ادراک کی وجہ سے اکثر جگہوں پر اس مضمون کو یا تو کتابی سا بنا دیتے ہیں یا

پھر مبتذل کر دیتے ہیں۔ ان کے تخیل اور احساسات میں روایتی معارف اور احوال سے مناسبت اگر تھوڑی بہت ہے بھی تو میر اکثر اسے ایک جوہری طور پر مختلف سیاق وسباق میں صرف کر دیتے ہیں اور اس میں کہیں کہیں ایک عامیانہ پن سا بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ اگر تخلیقی تجربہ کوئی مناسب اصطلاح ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا تخلیقی تجربہ بار یکی اور پیچیدگی رکھنے کے باوجود روایتی معنی میں روحانی اور عارفانہ نہیں ہے۔ ان کے یہاں حسن اظہار زیادہ تر ان کے استعمال کیے ہوئے لفظوں کا تجزیہ کر کے نظر آتا ہے یا پھر زندگی کے بالکل ہی سپاٹ مزاج اور احساسات میں تہ داری پیدا کرنے کے نتیجے میں وجود پاتا ہے۔

تو خیر، ہم اس شعر میں موجود مفاہیم ہی کو نہیں بلکہ اس سے نکل سکنے والے معانی کو بھی اچھی طرح سمجھنے کے لیے اس شعر کے بنیادی الفاظ پر غور کر رہے تھے۔ ظہور پر کچھ بات ہوگئی، اب نور کو دیکھ لیتے ہیں۔ نور کا ایک مطلب ہے، ظاہر ہونا۔ یعنی اظہار۔ دوسرا مطلب ہے حق کا ظہور اپنے ادراک کے ساتھ۔ جمالیات میں حسن کی ایک تعریف یہ کی گئی ہے کہ حسن، اظہار ہے۔ ہم اس بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ حسن اظہار ہے اور اس اظہار کا منبع جمالِ حق ہے۔ اس کائنات میں جو کچھ بھی ظاہر ہے وہ حق کے ظہور کی وجہ سے ہے، یعنی یہاں ہر شے حسین ہے اس کے جمال کی بدولت، اس کے جمال کی نسبت سے۔ جمالِ حق کی نسبت میسر نہ ہو تو کچھ بھی حسین نہیں ہے۔ تو اب دیکھیں، ظہور اور نور کی جہت سے اس دنیا کا مرکز 'خورشید' ہے۔ دنیا سورج سے روشن ہے لیکن دیکھنے والا دیکھ لیتا ہے کہ خود یہ سورج بھی ایک گردبادِ ظہور کے کسی ذرے کا نام ہے۔ پورا نظامِ عالم گویا ظہور کا ایک بگولا ہے، اور جس کو تم سورج کہہ کر ممنونیت کے ساتھ سراہے چلے جا رہے ہو، یہ بھی اس گھومتے ہوئے بگولے کا محض ایک ذرہ ہے۔ اس مضمون کی تفصیل میں ہم نہیں جاتے کیونکہ بالکل روایتی ہونے کی وجہ سے وہ تفصیل عام ہے اور اسے یہاں بیان کر بھی دیا جائے تو بھی اس شعر کے مرتبے میں کوئی اضافہ نہیں ہوگا۔ ہاں، لفظی محاسن ضرور دیکھنے ہوں گے۔

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا

اس مصرعے میں جو نور تھا کا ٹکڑا یہ بتاتا ہے کہ دنیا میں نور ایک نہیں ہے یا دنیا ساری نورانی نہیں ہے۔ پہلی تعبیر کے مطابق یہاں حسن اپنے مظاہر کے ساتھ کئی طرح کی نسبتیں رکھتا ہے اور وہ سب نسبتیں جزوی اور عارضی ہیں۔ حسن اپنی اصل میں واحد ہے لیکن اعتبارات میں کثیر ہے۔ یہ دنیا، یہ عالمِ کثرت کئی طرح کے مظاہر جمال کا مجموعہ ہے۔ جو لوگ ان مظاہر کی حقیقت نہیں سمجھتے، وہ حسن اور حسین کی نسبت کو بوجھنے میں غلطی کرتے ہیں۔ انھیں دنیا میں انوار کی کثرت اندھیرے میں جھونک دیتی ہے۔ تو جو شخص بھی سورج کو نور کا سرچشمہ اور انوار کی اصل سمجھتا ہے، وہ گویا اپنے آپ کو اندھیرے کی دلدل میں دھنسا چکا ہے۔ وہ یہ جانتا ہی نہیں کہ اس کی اصل سے منقطع کر دیا جائے تو سورج اندھیرا پھیلائے گا، روشنی نہیں۔ خود سورج کو روشن ماننے کا لیے یہ ضروری ہے کہ پہلے یہ مانا جائے کہ اس سورج کی ساری روشنی ایک مافوقِ کائنات نظامِ ظہور کے بس ایک جز سے مستعار ہے۔ اور خود سورج کا یہ عالم ہے کہ اپنے ساتھ محتاجی کی نسبت رکھنے والی دنیا میں بھی ہر ہر چیز پر چمکنے سے قاصر ہے۔ بلکہ یوں کہہ لیں تو بھی ٹھیک ہوگا کہ دنیا میں جو روشنی ہے وہ سورج ہی کی وجہ سے ہے، لیکن اس کے باوجود سورج کی روشنی دنیا کے بس ایک حصے تک ہی پہنچتی ہے۔ یعنی اس کی سطح تک محدود ہے، اس کے باطن تک رسائی نہیں رکھتی۔ جو روشنی سب کو روشن نہ کر سکے، وہ بھلا کہاں کی روشنی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو جو کا حرف بھی بہت بامعنی ہو جاتا ہے۔ اسے جیسا کے مفہوم میں بھی لیا جا سکتا ہے اور جتنا کے مفہوم میں بھی۔ یعنی اس حرف میں نور کے کیف و کم دونوں کا احاطہ ہو گیا ہے۔ اور اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ میر نے اس انتہائی معمولی حرف میں لفظ و معنی کی دو متضاد اصولی حالتوں کو اکٹھا کر دیا ہے۔ لفظ سے نکلنے والے معنی یا تو تخصیص (particularization) کے اصول پر ہوتے ہیں یا تعیم (generalization) کے۔ کلام کی مراد یا تو خاص (particular/individual) ہوتی ہے یا عام (universal/general)۔ تخصیص ہوگی تو تعیم نہیں ہوگی اور تعیم ہوگی تو تخصیص نہیں ہوگی۔ گو کہ یہ مطلق اور عام اصول نہیں ہے بس ایک سامنے کا قاعدہ ہے۔ اب دیکھیے کہ میر نے ایک طرح سے یہ قاعدہ توڑ دیا اور وہ بھی

ایک ذرا سے حرف میں۔ اس شعر میں جو عام بھی ہے اور خاص بھی۔ اسے ذرا پھیلا کر پڑھیں تو تعمیم کی کیفیت پیدا ہو جائے گی اور تیزی سے پڑھ جائیں تو تخصیص کی۔ یہ گویا تعمیم کی زمین پر تخصیص کے structures کھڑے کرنے کا عمل ہے جو ایک بڑا شاعر ہی کر سکتا تھا۔ جو کے حرف کو جیسا کے مفہوم میں لیا جائے تو اس سے پتا چل جاتا ہے کہ اس دنیا میں نور ایک نہیں ہے، کئی ہیں۔ اور اس حرف میں پوشیدہ تعمیم کے عنصر کو کام میں لایا جائے اور جو کو جتنا کے معنی میں سمجھا جائے تو یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ دنیا ساری کی ساری روشن نہیں ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ نور کی نسبتاً معیاری تعریف کیا ہے؟ میں عرض کرتا ہوں۔ نور وہ ہے جو خود بھی ظاہر ہو اور دوسرے کو بھی ظاہر کر دے۔ اب یہاں سے دیکھیے کہ حسن کا بھی یہی حال ہے، خود بھی ظاہر ہے اور اپنی نسبتوں کے فیضان سے دوسروں کو بھی ظاہر کر دیتا ہے۔ اس مرحلے پر اتنا خیال ضرور رکھیں کہ حقیقی نور اور حقیقی حسن ظاہر تو ہے مگر اس کا اظہار ادراک کے احاطے سے باہر ہے۔ تو اصل نور حق کا نور ہے۔ اس کا نور، اپنے غیر کو بھی ظاہر کر دینے کی جہت سے جمال ہے۔ یعنی نورِ حق جہاں غیر سے متعلق نہیں ہے وہاں جلال ہے اور جہاں اپنے غیر کو بھی ظاہر کر دیتا ہے وہاں جمال ہے۔ تو یہ کائنات گویا اللہ کے ظہورِ جمال کا ایک مرحلہ ہے۔

اسی طرح ذرہ ظہور تھا کا بھی تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ذرہ جو ہے وہ ذرا کے معنی میں بھی ہے۔ ویسے تو سادہ سی بات ہے کہ خورشید میں بھی اسی کے ایک ذرے کا ظہور تھا یا ذرا سا ظہور تھا۔ لیکن اس سادگی میں بھی خاصی پُرکاری ہے۔ ذرہ کو ذرے ہی کے مفہوم میں رکھیں تو اس میں کائنات کی مادی ساخت کی طرف پورا اشارہ ہو جاتا ہے اور زمین کے ساتھ اس کی مناسبت تو واضح ہے ہی۔ اور اگر ذرہ کو ذرا سا سمجھیں تو یہ مطلب ہوگا کہ یہ غیر محدود اور نامتناہی کائنات حق کے ظہورِ کونی کا ایک مسلسل اندرونی بیرونی بڑھوتری کا حال رکھنے والا مظہر ہے، حق کا ظہورِ کونی ہی کائنات کی ہستی کی فعال اصل ہے، تو اس غیر متناہی کائنات میں ہمارے نظامِ شمسی کے سورج کی جو حیثیت ہوگی، ظہورِ حق بھی اسی حیثیت کے مطابق ہوگا۔ یا یوں کہہ لیں کہ ہمارا سورج حق کی

کائناتِ ظہور میں ایک ذرے سے زیادہ مرتبہ اور وقعت نہیں رکھتا۔ ہم تقریباً یقین سے جانتے ہیں کہ میر کے زمانے کا علمِ کائنات ایسا نہیں تھا کہ ہماری اس شرح کا متحمل ہو سکے لیکن اعلیٰ درجے کی قدرتِ کلام اور حسنِ بیان کی یہ دائمی خاصیت ہے کہ علم میں توسیع اور معنی کی ساخت میں تبدیلی کے باوجود کلام کی معنویت ایک relevance کے ساتھ برقرار اور نمو پذیر رہتی ہے۔ یہ کوئی کم خلاقی ہے کہ لفظ کو ایسی جامعیت کے ساتھ استعمال میں لایا جائے کہ ذہن، علم اور تجربے کی تبدیلی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بالکل نئی سچویشن میں بھی اس کے لیے جگہ نکالی جا سکے۔ لفظ کا تخلیقی استعمال اسے کسی بھی فضا میں اجنبی اور فرسودہ نہیں ہونے دیتا۔ یہاں بھی یہی ہوا ہے۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ شاعر معنی کا آغاز کرتا ہے، اختتام نہیں۔ یہاں قاری کی ذہنی اور طبعی اُپج کے لیے میدان کھلا ہے۔

اور ہاں، ایک اہم بات تو رہ گئی۔ حسن اور نور کا تلازمہ بھی یہ واضح کر دیتا ہے کہ یہ شعر ایک ما بعد الطبیعی سیاق و سباق میں ہے اور ایک باضابطہ عرفانی روایت کے ایک مقبولِ عام تصور کا بیان ہے۔ ظہور کا لفظ تو سارے کا سارا ایک الٰہی معنویت رکھتا ہے، اس پر ہم شروع ہی میں گفتگو کر چکے ہیں۔ لیکن حسن اور نور میں یہ دلالت اور معنویت قدرے پوشیدہ اور کچھ پہلوؤں سے باریک اور دقیق ہے۔ یعنی حسن اور ظہور میں جو دلالت کا تعلق پایا جاتا ہے وہ قطعی اور براہِ راست ہے جبکہ حسن اور نور میں یہ دلالت قطعی تو ہے مگر بالواسطہ ہے۔ پہلی نظر میں یہ بات عجیب لگے گی کیونکہ جمالِ الٰہی سے نور کا تعلق ظہور کے مقابلے میں زیادہ قریبی ہے۔ نور اور حسن میں عینیت کا تعلق ہے جو حسن اور ظہور میں نہیں ہے۔ مطلب، نور ظہور سے پہلے ہے، اگر پہلے کا لفظ استعمال کیا جا سکے۔ لیکن ابھی ہمیں نور اور ظہور کے امتیازات پر بات نہیں کرنی، اس وقت تو یہ دیکھنا ہے کہ حسن اور نور کے تلازمے سے جو تصورِ جمال پیدا ہوتا ہے، وہ کیا ہے؟ ظہور اور نور کا متحد الاصل امتیاز مختصراً یہ ہے کہ ظہور پر شعور کا نظام چل رہا ہے اور نور پر وجود کا۔ اس سے آگے کی تفصیلات میں نہیں جاتے ورنہ شعر پیچھے رہ جائے گا۔ تو بات یہ کہنی تھی کہ اس شعر میں حسن کو نور کہا گیا ہے مگر اس میں یہ رعایت

رکھی گئی ہے کہ نور ہونے کے باوجود حسن فقط نور نہیں ہے، اس سے زیادہ بھی ہے۔ دوسری طرف خورشید فقط نور ہے مگر یہ نور مستعار ہے اور جزوی۔ یعنی جو نور صورت کا قوامِ وجود ہے وہ اُس کا نہیں ہے کیونکہ نور خورشید میں ہونے کے باوجود اس سے زیادہ ہے۔ خورشید فنا ہو جائے گا مگر نور باقی رہے گا۔ اس پہلو سے نور خورشید سے زیادہ ہے اور مستعار بھی ہے یعنی اس کے ساتھ ذاتی اور مستقل نسبت نہیں رکھتا، دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم کی حیثیت نہیں رکھتے۔ اب آپ ذرا اس نکتے پر غور کریں کہ حسن نور ہے کا مطلب یہ ہوا کہ حسن کو براہِ راست اور اُس کی اصل شان کے ساتھ نہیں دیکھا جا سکتا۔ خورشید کو دیکھنا مشکل ہے تو اس کی اصل یعنی حسن کا نظارہ تو محال ہوا۔ حسن آنکھ کو کامل بنا دیتا ہے مگر منظر کو ادھورا اور بالواسطہ رکھتا ہے۔ اس بات کو اگر theorize کر لیا جائے تو اس سے ایک نظریۂ جمال کی، جمالیاتی تھیوری کی تشکیل ممکن ہے۔ یعنی حسن اظہار ہے مگر اخفا کے جوہر کے ساتھ۔

حسن، نور اور ظہور کی واقعاتی تدریج کے اظہار کے ساتھ ساتھ اس شعر کی ردیف ایسی ہے جو اِس تدریج کو زمانی نہیں رہنے دیتی۔ تھا کا حرف یہاں ایک غیر زمانی پن رکھتا ہے۔ یہ ماضی سے زیادہ ماضی ہے، حال سے زیادہ حال ہے اور مستقبل سے زیادہ مستقبل ہے۔ یعنی وقت کی معروف تقسیم کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے اُس آنِ مطلق کی طرح ہے جس کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا، جس کی تقسیم ممکن نہیں ہے۔ خورشید کے حوالے سے جو زمانی تناظر بنتا ہے، اگر اس میں رکھ کر دیکھیں تو یہاں تھا، ہے کے معنی میں بھی ہے، تھا کے مفہوم میں بھی ہے اور ہو گا کا مطلب بھی رکھتا ہے۔ بس ہمیشہ کو سابقہ بنا لیں، یعنی ہمیشہ سے تھا، ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔

اب خیال آ رہا ہے کہ ظہور یا اظہار کا ایک مطلب غلبہ بھی ہے۔ یعنی حسن کے نور کا ایک ذرہ بھی ایسا ہے کہ اس نے خورشید کو مغلوب کر رکھا ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو شعر کی ایک اور خوبی سامنے آ جاتی ہے۔

هنگامہ گرم کن جو دلِ ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

ہنگامہ گرم کن کی ترکیب اردو کے لیے نئی ہے۔ سہ لفظی فاعل خاصا کڈھب اور ناہموار ہوسکتا تھا، میر نے اسے بالکل پانی کردیا ہے۔ **دلِ ناصبور** وہ دل ہے جو محبوب کے فراق میں مبتلا ہے اور وصال کے لیے تڑپ رہا ہے۔ یہ دل جب اپنے احوالِ فراق اور تمنائے وصال کو یکجان کر کے اظہار دیتا ہے تو **ہنگامہ گرم کن** بن جاتا ہے۔ حالتِ فراق اور تمنائے وصال کو ایک حال بنا کر یہ دل اپنی پوری استعدادِ اظہار کے ساتھ ظاہر کرنے پر تُل جائے تو اس اظہار کی ایک ایک لے میں شورِ قیامت ہی برپا ہوگا۔ بلکہ شورِ قیامت بھی اس دلِ ناصبور کے سلسلۂ آہ وفغاں کی ایک کڑی سے زیادہ نہیں ہے۔ یہاں ہنگامہ ہنگامۂ قیامت ہی ہے۔ **ہنگامہ**، **گرم**، **نالہ**، **شور**، **نشور**، یہ سب آپس میں مربوط الفاظ ہیں۔

پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

پیدا کا مطلب ہے: ظاہر اور دوسرا مفہوم ہے: متولد۔ یعنی وہاں کارخانہ لگا ہوا تھا **شورِ نشور** کو طرح طرح سے اظہار دینے کا، طرح طرح سے جنم دینے کا اور طرح طرح سے ایجاد کرنے کا۔ یہ دلِ ناصبور شورِ نشور کو تخلیق کر رہا تھا۔ یہ **دلِ ناصبور** وہ کامل الحال اور قادر الکلام عاشق ہے جو قیامتیں ڈھال کر انھیں اظہار بھی دیتا ہے۔ یہ سب کیفیات ہیں، ان میں معانی بالکل رسمی ہیں۔ لیکن یہ کیفیات ہی اتنی بڑی ہیں کہ ذہن میں ان لفظوں کے جتنے معنی بھی محفوظ ہیں، وہ ان میں سے کسی ایک کیفیت کی بھی برابری نہیں کرسکتے۔

آیئے اب اس شعر کو ذرا سیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک عاشق ہے جس میں عشق اپنے تمام حقائق اور احوال کے ساتھ سمایا ہوا ہے۔ اس کا محبوب بھی وہ ہے جس کی ذات اور جمال مابعدالطبیعی context رکھتی ہے۔ یعنی وہ محبوبِ حقیقی ہے جس کا جمال، اصلِ تشبیہ ہے اور ذات، مطلق تنزیہ۔ عاشق کی دنیا دل ہے جس میں وہ پورا سمایا ہوا ہے اور محبوب کا حوالہ اُس کا جمال ہے

جو اُس کی طرف اشارہ تو کرتا ہے مگر اس کا احاطہ نہیں کرتا۔ یعنی عاشق دل سے کم ہے اور محبوب اپنے جمال سے زیادہ۔ دل کی صورتِ حال یہ ہے کہ محبوب تک پہنچنا چاہتا ہے نارسائی کے قدموں سے۔ اس کو معلوم ہے کہ رسائی تقدیر میں نہیں لیکن اُس کا یہ یقینی علم بھی اُس کی حرکتِ نارسائی کو روکتا نہیں ہے بلکہ اُس میں مسلسل اضافے کا مستقل سبب ہے۔ دل اچھی طرح جانتا ہے کہ فراق اٹل ہے اور وصال محال، لیکن پھر بھی اُس کی طلبِ وصال ماند نہیں پڑتی۔ اُس کے اندر فراق کا اٹل ہونا جذبۂ وصل کے مستقل ہونے میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ محبوب کے ہجر کا ادب اور تقاضا ہے کہ اُس کے دیدار اور وصال کی مسلسل تمنا میں رہا جائے، اُس وصال کی تمنا جو ہمیشہ کے لیے ناممکن ہے۔ اس دوہری سچویشن میں دل یا عاشق حالتِ فراق سے بھی وفادار ہے اور آرزوئے وصال میں بھی ثابت قدم ہے۔ اس کے لیے غمِ فراق اور جذبۂ وصال ایک ہو گیا ہے، ایک ہی حال میں ڈھل گیا ہے، ایک ہی passion میں جذب ہو گیا ہے۔ اس کا فراق میں رہنا اور طلبِ وصل میں رہنا، اتنا ہم معنی ہو چکا ہے کہ ایک پہلو سے یوں لگتا ہے کہ یہ عین فراق میں احوالِ وصل سے گزر رہا ہے، اور دوسرے رخ سے یہ دکھائی دیتا ہے کہ آرزوئے وصال میں صداقت کی وجہ سے یہ وصال کو گویا تخلیق کرتا رہتا ہے مگر فراق کے حال کی بدولت یہ تخلیقی عمل فراق ہی کے substance سے ہوتا ہے۔ یعنی یہ اپنے اندر فراق کے گارے سے وصال کی عمارت تعمیر کرتا رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ، یا یوں کہہ لیں کہ یہی وہ درجہ ہے جہاں یہ ادراک ہو جاتا ہے کہ محبوب جتنا فراق میں حاضر ہے اتنا وصال میں نہیں۔ کیونکہ فراق محبوب کی تنزیہ (transcendence) کو بھی موجبِ احوال اور ماجرا خیز بنا دیتا ہے۔ اب ایسا دل، یا تضادات میں احوالی وحدت پیدا کر لینے والا یہ عاشق اپنی ساخت میں ناصبور ہے۔ ناصبوری ہی اس کا مستقل اور مکمل عنوان ہے۔ ناصبوری کا اصل مطلب یہ ہے کہ یہ دل نہ حالتِ فراق پر قانع ہے نہ جذبۂ وصال پر۔ یہ دونوں کی تکمیل چاہتا ہے جو خود اس کی نظر میں ناممکن ہے۔ اب ہو یہ رہا ہے کہ دلِ ناصبور جذبۂ وصال کی طغیانی کے ساتھ ہنگامہ گرم کن ہے اور حالتِ فراق میں محصور ہونے کی وجہ سے نالہ کناں ہے۔ اس ہنگامہ زائی اور نالہ وفغاں

ایک ہے: قیامت خیزی، حشر انگیزی۔ یعنی اس کی طلبِ وصال شورِ قیامت کی طرح ہے جس میں زور حالتِ فراق نے پیدا کیا ہے۔ یہ دلِ ناصبور جس فراق سے گزر رہا ہے وہ کائناتی فراق ہے، اس لیے اس کا اظہار بھی کائناتی انداز کا ہے۔ جس طرح اس دل نے کائناتی فراق کو اپنے اندر سمو رکھا ہے، اسی طرح اس فراق کے اظہار کو بھی کائنات گیر بنا دیا ہے۔ یہ شورِ نشور آفاقی معنویت رکھنے کے باوجود انفسی ہے کیونکہ کائنات کو internalize کیے بغیر یہ دل اُن ناممکنات پر ضرب نہیں لگا سکتا جن کے محال ہونے کا بڑا سبب اس کائنات یعنی آفاق کا نظامِ ہستی ہے۔ یہ دل گویا کائنات کو deconstruct کر کے اور internalize کر کے اس کے حدود و قیود کے ہمہ گیر نفاذ کو توڑنے کے درپے ہے۔ تو اب یوں دیکھیں کہ وجود کی ساری المیہ سکت اور تمنائی استطاعت ایک دوسرے میں جذب ہو کر جو ہنگامہ خیزی کر رہی ہیں اُس کا ظرف یہ دلِ ناصبور ہے، کائنات نہیں۔ صورِ قیامت اسرافیل نہیں پھونک رہے، کیونکہ اسرافیل کی پھونک آفاقی ہے اور دل کے اندر قیامت برپا کرنے کے لیے ناکافی ہے۔ اور پھر یہ کوئی ایک صور نہیں ہے جس میں دو تین بار پھونک کر قیامت برپا کر دی جائے، یہاں نالوں کی ایک غیر متناہی قطار ہے اور ہر نالہ خود ایک صور ہے جس میں یہ دل شورِ نشور پھونکتا ہے۔ ہر قیامت، پچھلی قیامت سے زیادہ اٹھان رکھتی ہے اور ہر حشر، پچھلے حشر سے زیادہ پُر شور ہے۔ قیامتوں کا یہ نامختتم تسلسل بھلا کائنات کہاں سہار سکتی ہے، اس کے لیے تو ایک ہی قیامت کافی ہے۔

یہاں ایک نکتہ ہے، شورِ نشور آواز اور اٹھان کا مرکب ہے۔ دل میں بلند ہوتا ہوا یہ شور در اصل حریمِ محبوب تک پہنچنے کے لیے ہے، اسی واسطے ایک نہ ختم ہونے والے تسلسل کے ساتھ ہے۔ یعنی آواز کو پے در پے بلند سے بلند تر کیا جا رہا ہے تاکہ وہاں تک پہنچ جائے۔ یہ قیامت فی الحقیقت خدا کو یعنی محبوبِ حقیقی کو اپنی طرف اتنا متوجہ کرنے کے لیے بپا ہو رہی ہے کہ وہ تقدیرِ فراق ٹل جائے جس پر عاشق شاکی نہیں ہے اور دلِ ناصبور کی طلبِ وصال مقبول ہو جائے۔ ذرا اس بات کا حسن تو محسوس کیجیے کہ ہر شورِ نشور در اصل ایک دعائے وصال ہے جسے مرتبۂ قبول تک پہنچانے کی قیامت

خیز کوششیں کی جارہی ہیں۔ یہ ساری تگ ودو اس لیے ہو رہی ہے کہ عاشق فراق کی توہین اور تحقیر کیے بغیر فراق کی قبر سے نکل کر وصال کی جنت تک پہنچ جائے، فراق کی تنگی سے باہر آ کر وصال کے پھیلاؤ تک رسائی حاصل کر لے۔ نشور یا نشر کا مطلب ہے زندہ کرنا اور پھیلانا یا زندہ ہو کر پھیل جانا۔ اس رعایت سے دیکھیں تو شورِ نشور کا مقصد یہ ہے، بلکہ اللہ کو شورِ نشور سنانے کا مقصد یہ ہے کہ عاشق کو فراق کی موت سے نجات مل جائے اور وصال کے لامتناہی عالم میں جینا میسر آ جائے۔ نشور کا حاصل یہی تو ہے کہ ایک عالم سے دوسرے عالم میں منتقل ہو جانا! نشور کو اگر قیامت کے معنی میں لیں، یعنی کھڑا کرنے یا کھڑے ہونے کے مفہوم میں لیں تو ایک بہت نادر نکتہ ہاتھ آتا ہے۔ فراق کا سبب اور وصالِ محبوب کے لیے نااہلی کی وجہ پستیِ وجود ہے۔ قیامت وجود کی کوتاہ قامتی کا ازالہ کرتی ہے اور اس میں وہ بلندی پیدا کر دیتی ہے جو وصال کی لامحدود رفعتوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے ضروری ہے۔ یہ دنیا اتنی تنگ جگہ ہے کہ یہاں بس لیٹا ہی جا سکتا ہے، کھڑا نہیں ہوا جا سکتا۔ قیامت لیٹے ہوئے کو کھڑا کر دیتی ہے یعنی اس کا عالمِ وجود بدل دیتی ہے اور اس عالم میں منتقل کر دیتی ہے جہاں کا قانون فراق نہیں ہے۔ گو کہ اس شعر میں فراق سے وصال کی طرف منتقلی کا عمل پورا نہیں ہوا لیکن اتنا ضرور ہے کہ عاشق آفاق کی گھٹن سے انفس کی وسعتوں میں ضرور داخل ہو گیا ہے جہاں آفاق کے برعکس محبوب کا حضور اس کے غیاب پر ایک پہلو سے غالب ہے۔ یہ غلبۂ حضور ایسا ہے کہ غیاب کو زیادہ حقیقی سطح پر محسوس کرواتا اور خود طلبِ وصال میں بھی شدت، صداقت، مزید معنویت اور کمال پیدا کر دیتا ہے۔ تو مختصر یہ کہ شورِ نشور جہانِ فراق کے خاتمے اور عالمِ وصل کی نمود کا وہ پیش آہنگ (prelude) ہے جو خود غیر متناہی ہے۔

اور ہاں، اس شعر کا شورِ نشور اقبال کا وہ مشہور ترین مطلع یاد دلاتا ہے جس میں وہ کہتے ہیں:

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

اقبال کا شعر میر کے اس شعر سے بے شمار گنا بڑا شعر ہے۔ سچ پوچھیں تو یہ مطلع اقبال کے اس شعر کے آگے بالکل بچگانہ لگتا ہے۔ میر کے شعر کو content فراہم کرنا پڑتا ہے جبکہ اقبال کے اس شعر میں معنی کی جو انتہائی حالتیں گندھی ہوئی ہیں وہ بڑے سے بڑے قاری کے لیے ہزار بار پڑھنے کے بعد بھی دسترس سے باہر محسوس ہوتی ہیں۔ اور پھر معنی ہی میں نہیں، کیفیت میں بھی اقبال کا شعر جیسی تہ بر تہ بلندیاں رکھتا ہے ان کی ہلکی سی چھوٹ بھی میر کے اس شعر میں نہیں دکھائی دیتی۔ تو یہ واضح رہے کہ ہم نے اقبال کا شعر اس لیے نہیں پڑھا کہ میر کے اس شعر سے اس کا موازنہ کیا جائے۔ ایسا تو ممکن ہی نہیں ہے۔ ہماری غیر صوفیانہ شعری روایت میں خدا، انسان اور کائنات کی تثلیثِ تعلق جس فکری اور جمالیاتی وفور اور پورے پن کے ساتھ اقبال کی شاعری میں بیان ہوئی ہے اس کا بہت تھوڑا حصہ بھی کہیں اور نہیں ڈھونڈا جا سکتا، میر کے یہاں بھی نہیں، غالب کے یہاں بھی نہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ غیر صوفیانہ روایت میں، خواہ فارسی کی ہو یا اردو کی، اقبال کے سوا کوئی ایک شاعر بھی ایسا نہیں ہے جس کے یہاں فکر اپنی مابعد الطبیعی، کائناتی، نظریاتی اور نفسیاتی اسٹرکچرز اور ان کی تمام تر تنظیم و ترتیب کے ساتھ passion بھی بن گئی ہو۔ بھائی، اقبال پر بات کرنے کا یہ موقع تو نہیں تھا لیکن ایک مصلحت کی وجہ سے بولنا پڑا۔ میر کے اکثر عشاق اقبال کے بارے میں ایک ناپسندیدگی سے ملتا جلتا رویہ رکھتے ہیں جو ناانصافی بھی ہے اور بدذوقی بھی۔ اسی طرح بلکہ اس سے کہیں بڑھ کر اقبال پرستوں میں بھی یہ بیماری وبا کی طرح پھیلی ہوئی ہے کہ یہ لوگ تعصب اور بدمذاقی کی وجہ سے کسی کو اقبال کے آگے کچھ گردانتے ہی نہیں ہیں۔ میر ایسے شاعروں کی تحقیر تو یوں لگتا ہے جیسے ان کی نظر میں واجب ہے۔

تو خیر، میر بڑے شاعر اس لیے بھی ہیں کہ بڑے صناع اور فنکار ہیں۔ لفظ پر ان کی قدرت اردو روایت میں بے مثل اور فارسی روایت میں بھی کمیاب ہے۔ اس لیے اس شعر کے فنی اور تکنیکی درو بست کو بھی کھولنے کی کوشش ضرور کرنی چاہیے۔ تو پہلے اس شعر میں الفاظ کی باہمی مناسبتیں اور

رعایتیں دیکھ لیتے ہیں۔ ہنگامہ شعر کے تقریباً تمام لفظوں کے ساتھ مناسبت بلکہ حرکی مناسبت رکھتا ہے۔ دلِ ناصبور، پیدا، نالہ، شورِنشور، ان سب لفظوں میں ہنگامے کی روایت واضح طور پر موجود ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ کیسے۔ دلِ ناصبور ہنگامے کا موجب ہے اور ناصبوری خود ایک اظہار نایافتہ ہنگامہ ہی ہے، پیدا بمعنی ظاہر، ہنگامے کا اظہار ہے افقی حرکت کے ساتھ، نالہ اپنی اٹھان کے پہلو سے ہنگامہ گرم ہونے کی تصویر کھینچتا ہے اور ہنگامے کی عروجی حرکت کا استعارہ ہے اور شورِنشور میں ہنگامے کی افقی اور عروجی دونوں حرکت اپنی ایک طرح کی سیال تکمیل تک پہنچ جاتی ہے۔ باقی الفاظ کا بھی یہی معاملہ ہے۔ مثلاً پیدا کو دیکھ لیں، یہ بھی ہر لفظ سے براہِ راست نسبت رکھتا ہے۔ لفظوں کا ایسا معنوی اور تکنیکی اتحاد خود اپنی جگہ حیران کن ہے۔ اور پھر کسی لفظ کے معنی کو سکیڑا نہیں گیا بلکہ اس کی معنویت میں کچھ نہ کچھ اضافہ ہی کیا گیا ہے اور ان کے درمیان مناسبتوں کو ان میں موجود اور اضافہ شدہ معانی، دونوں کے ساتھ استعمال میں لایا گیا ہے۔ کمال ہے۔ معنوی اضافے کی مثال بھی پیدا کے لفظ ہی سے دکھاتے ہیں۔ پیدا سے دو کلمے بنتے ہیں، پیدائی بمعنی اظہار اور پیدائش بمعنی جنم۔ پیدائش کی رعایت سے دیکھیں تو صاف نظر آ جائے گا کہ ہر نالہ حاملہ ہے جس کی کوکھ میں شورِنشور پل رہا ہے اور اسی سے جنم لے رہا ہے۔ ہنگامہ گرم کن کی ترکیب میں کن بمعنی کنندہ سے ذہن کلمۂ کن کی طرف بھی متوجہ ہو سکتا ہے جیسے کہ میرا ہوا۔ یہ یقیناً التباس ہی ہے لیکن اس سے شعر کے لطف میں اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ اس کی معنویت میں بھی ایک نیا جو ہر بڑھ جاتا ہے۔ یعنی دنیا پیدا تو الٰہی کن سے ہوئی مگر اس کا اختتام دلِ ناصبور کے کن سے ہوا۔ یا اس کی پیدائش تو قولِ کن سے ہوئی لیکن خاتمہ حالِ کن سے ہوا۔ ہنگامے میں کلمۂ کن کی گونج پوری طرح سما گئی ہے۔ لیکن خیر، یہ ایسے ہی ایک بات تھی، اسے بس کھیل ہی سمجھیے۔

❁

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

عربی کا مشہور مقولہ ہے: مَنْ عَرَفَ نَفْسَهٗ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهٗ. جس نے اپنے نفس کو پہچانا، اس نے اپنے رب کو پہچان لیا۔ اس طرح کے اقوال ہر روایت میں ملتے ہیں، وہ روایت چاہے فلسفیانہ ہو یا مابعدالطبیعی اور دینی۔ اسی طرح روایتی شاعری میں اس قول کو طرح طرح سے استعمال کیا گیا ہے اور اس کے نئے نئے context بنائے گئے ہیں۔ میر نے اس مضمون کو جس context میں صرف کیا ہے وہ بالکل نیا تو نہیں لیکن اس میں ایک تازگی سی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ پہلا مصرع تو عربی مقولے کا ترجمہ ہی ہے، یعنی **پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں**۔ جب میں نے اپنے نفس کی معرفت حاصل کر لی تو مجھے اپنے رب کی معرفت میسر آ گئی۔ اب اس میں تازگی کا پہلو یہ ہے کہ اپنے آپ تک پہنچ کر پتا چلا کہ میں اب تک بہت ہی دور تھا خود سے بھی اور اپنے رب سے بھی۔ یعنی خود سے دوری کا سبب رب سے دوری تھا اور اسی طرح رب سے دوری کی وجہ اپنے سے دوری تھی۔ یہ اس شعر کا مضمون ہے۔ اب دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اس مضمون کو کہا کس طرح گیا ہے۔ **پہنچا جو آپ کو** میں پہنچا رسائی کے معنی میں بھی ہے اور سمجھنے کے مفہوم میں بھی ہے۔ یعنی پہنچنے میں passivity بھی ہے اور activity بھی۔ یہ پہنچنا ایک ہی منزل تک ہے۔ اس منزل پر پہنچنے والا اگر کہے کہ میں اپنے تک پہنچا، تو بھی ٹھیک ہے اور اگر بتائے کہ میں خدا تک پہنچ گیا، تو یہ بھی غلط نہیں۔ **معلوم اب ہوا**، یعنی پہنچنے کے بعد مجھے یہ معرفت میسر آئی کہ **بہت میں بھی دور تھا**۔ یہاں **بھی** کا کوئی قرینہ فہمِ عام کے عادی ذہن سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ ذرا سوچیے یہاں **بھی** کیوں آیا ہے؟ اگر اتنا کہہ دیتے تو کافی تھا کہ **معلوم اب ہوا کہ بہت میں تو دور تھا**۔ تو سے وزن بھی پورا ہو جاتا اور بات بھی جلدی سمجھ میں آ جاتی۔ پھر یہاں بھی کیوں لائے ہیں بھائی، یہ میر کی کرامت ہے۔ لوگ بڑے بڑے لفظ لا کر اپنی انفرادیت قائم کرتے ہیں، میر حروفِ جار اور نامکمل لفظوں

سے قیامت برپا کردیتے ہیں۔ بھی کی معنویت کو اس طرح سمجھیں کہ خدا تو مجھ سے دور تھا ہی، میں بھی اُس سے دور تھا۔ دوسرا بلکہ اس سے زیادہ واضح مطلب یہ ہوگا کہ خدا تو مجھ سے دور تھا ہی، میں خود سے بھی بہت دور تھا۔ یعنی میرے لیے خدا بھی دور تھا اور میں بھی دور تھا۔

وجود کو اگر ایک بیان سمجھیں تو اس بیان کا مرکزی مضمون خدا ہے، اور خدا سے نزدیکی اور دوری اس بیان کے کلمات یعنی موجودات کے معنوی مراتب کا تعین کرتی ہے۔ گویا موجود ایک لفظ ہے جس کا حقیقی معنی خدا ہے اور عارضی مطلب میں ہے۔ خدا حقیقت ہے اور میں تصور۔ لیکن یہ تصور چونکہ موجودیت کی اصل ہے لہذا میں نظامِ ہستی کی حرکیات (dynamism) میں اساس کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک سانچے کی طرح ہے جس میں موجود ہونے کے احوال، حدود اور صورتوں کی ڈھلائی ہوتی ہے۔ اسی لیے موجود ہونے کا مطلب ہی میں ہونا ہے، کہیں شعور کے ساتھ اور کہیں شعور کے بغیر۔ پورا کارخانۂ موجودات میں کی processing اور reprocessing پر چل رہا ہے۔ وہ میں انسان کی نسبت سے اعتباری ہے اور خدا کی نسبت سے حقیقی۔ یہاں اعتباری کا مطلب سمجھ لیجیے، یہ وہم اور مفروضہ نہیں ہے بلکہ علم کی ماہیت ہی اعتبار ہے اور ذہن کا سارا نظام اعتبار پر قائم ہے۔ حقیقت ذہن میں آتے ہی اعتبار بن جاتی ہے۔ تو اعتبار کا مطلب یہ ہے جسے حقیقی کہنا غلط ہوگا اور غیر حقیقی قرار دینا اس سے بھی زیادہ غلط۔ کیونکہ اعتبار حقیقت کی ذہنی صورت کو کہتے ہیں۔ یہ صورت حقیقت کے ساتھ ایجابی (affirmative) تعلق رکھتی ہے، سلبی (negative) نہیں۔ یعنی اعتبار حقیقت کا valid مظہر ہے اور حقیقت سے دوری یا نزدیکی کا تعین اس بات سے ہوتا ہے کہ ہم اس مظہر سے دور ہیں یا نزدیک۔ یعنی میں وجود کی خودشعوری (self-consciousness) کا حاصل ہے اور خود وجود کا پہلا تعین ہے۔ تو مطلب یہ ہوا کہ اصل دوری، اپنے آپ سے دوری ہے لیکن بات یہاں پوری نہیں ہوئی۔ پوری بات یہ ہے کہ اصل دوری اپنے آپ سے دوری ہے اور اصل نزدیکی خدا سے نزدیکی ہے۔ خود کو کھودینے والا خدا کو نہیں پاتا اور خود کو پالینے والا خدا کو نہیں کھوتا۔ یہ ہے اس شعر کا خلاصہ بلکہ پورا مطلب۔

اس شعر سے ایک بہت باریک بات بھی اخذ کی جا سکتی ہے۔ وجود کا نظامِ خودی pattern of selfhood تقسیم اور فاصلے سے بنا ہے۔ یعنی میں کی تعمیر غیریت سے ہوئی ہے، عینیت سے نہیں۔ اس شعر میں خودی یعنی اعتبارِ خودی کو اسی سطح پر بیان کیا گیا ہے۔ میں میں وہ بھی شامل ہے جو آپ تک پہنچا، اور وہ آپ بھی شامل ہے جس تک پہنچا گیا۔ یہ بات ذہن میں رہے تو شعر کا لطف بڑھ جائے گا۔

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم
یک شعلہ برقِ خرمنِ صد کوہِ طور تھا

اس شعر کا مطلب تو بعد میں دیکھیں گے، پہلے ایک احتجاجی بات کر لیتے ہیں۔ اردو فارسی کی شعری روایت میں تصوف اور صوفیانہ اصطلاحات کی آڑ میں خدا، جبریلؑ اور کچھ انبیا علیہم السلام، خصوصاً حضرت موسیٰؑ اور حضرت عیسیٰؑ کی طرح طرح سے اہانت کی جاتی رہی ہے۔ اس کی وجہ سے اس روایت کے اچھے خاصے حصے میں ذوقِ جمال، ذوقِ حق اور ذوقِ خیر سے ناقابلِ عبور فاصلے پر نظر آتا ہے بلکہ حالتِ تصادم میں دکھائی دیتا ہے۔ یہ شعر بھی اُسی فضول روایت کا حصہ ہے۔ اس پر غصہ تو آتا ہی ہے، ہنسی بھی آتی ہے کہ عطار کے لونڈے سے دوا لینے والا موسیٰ کلیم اللہؑ کو حقائقِ قلب اور کمالاتِ عشق سمجھا رہا ہے!! یہی میر جو عیسیٰ اور موسیٰ علیہما السلام کے منہ آتے ہیں، مثال کے طور پر حضرت علیؓ سے ذرہ برابر شوخی اور بے تکلفی دکھانے کی خواب میں بھی ہمت نہیں کر سکتے۔ اسی سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہماری روایت میں ایک خاص طرح کا ابتذال خود سے نہیں پیدا ہوا بلکہ ایک باقاعدہ منصوبہ بندی سے پیدا کیا گیا ہے۔

تو بہر حال، نعوذ باللہ پڑھ کر اس شعر کی ضروری شرح یہ ہے کہ موسیٰؑ سے یہ کہنے کی جسارت کی جا رہی ہے کہ اے کلیم! تم اگر اپنے سوزِ طلب کو کامل کر کے اظہار میں لے آتے تو آتشِ مطلوب بھی اس کے آگے ٹھنڈی ہو جاتی۔ یعنی عاشق کا سوزِ طلب، مطلوب کے حصول کے ہر پہلو

سے زیادہ ہے، مطلوب اپنے آپ کو میرے لیے جتنا فراہم کرسکتا ہے میرا دائرۂ طلب اس سے بھی زیادہ وسیع ہے۔ تو اگر میں اپنی طلب کی آتش کو اظہار دے دوں تو مطلوب کی طرف سے بنائے گئے تمام حدود اور لگائے گئے تمام قیود فنا ہو جائیں گے۔ یعنی میری طلب، مطلوب سے زیادہ ہے۔ طور کے واقعے کا حاصل ہی یہ ہے کہ دل میں ابھی وہ ظرف پیدا نہیں ہوا تھا جو محبوب کو اپنے اندر سمو لیتا۔ اگر دل کی آگ بلند ہوتی تو خود کوہِ طور ایک دانہ بن کے رہ جاتا اور اس جیسے دانوں کے سینکڑوں انبار تیار ہو جاتے جو سب کے سب تجلیِ محبوب سے نہیں بلکہ آتشِ دل کے ایک شعلے سے بھسم ہو جاتے۔ پھر کوہِ طور کو جلا دینے والی تجلی موسیٰؑ کو بے ہوش نہ کر سکتی۔

بس اتنا ہی بہت ہے، آگے بڑھنے سے ڈر لگ رہا ہے۔

مجلس میں رات ایک ترے پرتوے بغیر
کیا شمع کیا پتنگ ہر اک بے حضور تھا

اس شعر کے معنی سے لے کر تصویر تک رات کے لفظ میں سمائی ہوئی ہے۔ حالانکہ **مجلس**، **تو**، **پرتو**، **شمع**، **پتنگ**، **بے حضور**...... یہ تمام الفاظ رات کے مقابلے میں کہیں زیادہ معانی رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان سب لفظوں کو رات نے جیسے تھام رکھا ہے، اپنے اندر سمیٹ رکھا ہے اور انھیں ایک مجموعی معنویت میں کھپ جانے والے کرداروں کی حیثیت دے رکھی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے یہ شعر پھلوں سے لدے ہوئے ایک درخت کی طرح ہے جس کا بیج رات ہے۔ رات کو مستقل حوالہ نہ بنایا جائے تو اس شعر کے اور اس کے تمام لفظوں کے معانی اور کیفیات کو وہ پس منظر فراہم نہیں ہوتا یا وہ locale حاصل نہیں ہوتا جو معانی اور کیفیات کو قابلِ ادراک اور لائقِ احساس بناتا ہے۔ رات ایک گھر ہے اور اس شعر کے تمام کلمات اس کے باسی ہیں، رات canvas ہے اور یہ شعر اس پر بننے والی تصویر ہے۔ یہ رات عدم کی رات ہے، لیکن یہ کوئی اکہرا عدم نہیں ہے۔ یہ اس لفظ کی طرح ہے جس کے بے شمار contents میں ایک وجود بھی ہے۔ معدومیت کے اس سمندر میں

وجود کے بھی کچھ ٹاپو ہیں جوڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں۔اس پس منظر میں اب دوسرے الفاظ کو بھی دیکھ لیتے ہیں۔مجلس یہاں ایک عام مجلس بھی ہے اور پوری کائنات بھی۔میر ہی کا ایک شعر ہے:

مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں
میر بھی شام اپنی سحر کر گیا

تو یہ مجلسِ آفاق ہے۔مجلس میں ایک لطیف رعایت بھی ہے،مجلس بیٹھنے کی جگہ کو کہتے ہیں اور کائنات کے مجلس ہونے کا مطلب یہ ہے کہ یہاں بیٹھا ہی جاسکتا ہے،پورے قد سے کھڑا نہیں ہوا جاسکتااورحرکتِ وجود سے چلانہیں جاسکتا۔ایک کا استعمال بھی پرلطف ہے یہ صرف کے مفہوم میں بھی ہے اور'ایک پرتوہ' کے معنی میں بھی ہے۔اس ایک سے یہ بھی اشارہ ہوتا ہے کہ محبوب واحد ہے۔پرتوہ یعنی پرتو۔پرتوہ کا مطلب پرتو ہی ہے،بس یہ معلوم نہ ہوسکا کہ یہ پرتو کی تصغیر ہے یا کچھ اور۔پرتوہ کوئی نامانوس لفظ نہیں ہے،اردو کی کئی پرانی کتابوں میں جابہ جا ملتا ہے روشنی اور جھلکی کے معنی میں۔یہ مفہوم پرتو کے لفظ میں بھی پائے جاتے ہیں۔محض ذوقی بنیاد پر کہہ رہا ہوں کہ پرتوہ میں پرتو کوایک طرح سے familiarize کرلیا گیا ہے۔اس پر امالہ ڈال کر یعنی پرتوے بنا کر اسے ایسا لسانیاتی سیاق وسباق دے دیا گیا ہے جو اسے ہمارے لیے زیادہ مانوس بنا دیتا ہے۔پرتوے سے ہم ایک ہندی فضا میں پہنچ جاتے ہیں جو آفاقی معنی کو بھی ایک مخصوص کیفیت میں ڈھال دیتی ہے۔میر کا یہ بھی ایک خاص کمال ہے کہ وہ عربی فارسی الفاظ کو بھی اپنا معاشرتی،لسانیاتی اورنفسیاتی context دیتے ہیں۔یعنی آج کی اصطلاح میں وہ لفظ کو re-contextualize کردیتے ہیں جس سے معنی کی ساخت میں بھی تبدیلی آجاتی ہے۔مثلاً اس پرتوے ہی کو دیکھ لیں۔صاف لگتا ہے کہ یہ روشنی ایک ہندوستانی ماحول میں پھیلی ہوئی ہے اوراسے دیکھنے والی آنکھ بھی کسی ہندوستانی ہی کی ہے۔یہ پھیلی ہوئی روشنی نہیں ہے،ٹھنڈی ہوئی روشنی ہے۔پرتوے سے محسوس ہوتا ہے جیسے روشنی چیزوں پر لیپی جارہی ہے۔اسے اگر ہم پرتو کی تصغیر سمجھیں تو اس کا مطلب ہوگا ہلکی سی ناتمام جھلک یا روشنی کی ایک گزرتی ہوئی کرن۔ویسے ذرا آزاد تخیل سے دیکھیں تو پرتوے سے

ذہن چہرے کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔ یعنی تیرے چہرے کی رونمائی کے بغیر مجلس کا یہ حال تھا۔ لیکن خیر یہ تو بس ایک بات ہے۔ شمع روایتی معنی ہی میں ہے، یعنی وہ محبوب جس کا وصل عاشق کو فنا کر دیتا ہے۔ اس شعر میں شمع کی محبوبیت کو محبوبِ اصلی کے پرتوِ جمال سے مستعار اور اس پر موقوف دکھایا گیا ہے۔ یہ بھی بہر حال ایک رسمی بات ہے۔ اسی طرح پتنگ یعنی پتنگا یا پروانہ وہ عاشق ہے جو خود کو محبوب پر وار دیتا ہے۔ لیکن شمع اور پتنگ اس شعر میں محض دو رسمی کرداروں کی حیثیت سے نہیں آئے، یہ کائناتِ حسن و عشق کا نظام چلانے والی دو قوتیں ہیں۔ 'ہر اک' کا سامنے کا مطلب تو شمع اور پتنگ ہی ہے، لیکن اس میں ایک کنایہ یہ بھی دریافت کیا جا سکتا ہے کہ شمع اور پتنگ کے علاوہ بھی ہر اک چیز بے حضور تھی۔ آنکھ بھی بے حضور تھی، ذہن بھی بے حضور تھا اور قلب بھی۔ یعنی معرفت کی آنکھ کو بھی کچھ سجھائی نہیں دے رہا تھا اور محبت کی آنکھ بھی نابینائی کی لپیٹ میں تھی۔ آپ سمجھے کہ یہاں ظہورِ جمال کو وجود اور شعور کا کفیل اور عاشق اور عارف کا مربی بتایا جا رہا ہے۔ یہاں تک اتنا تو محسوس ہو گیا ہو گا کہ اس شعر میں ایک حرف بھی تہ داری کے وصف سے خالی نہیں ہے۔ ہر لفظ اپنے رسمی مفہومی اور کیفیاتی حدود کو توڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہ چیز میر کے سوا کسی اردو شاعر میں اتنے عموم کے ساتھ موجود نہیں ہے کہ لفظ کو رسمی بندشوں سے آزاد کروا کر اس کے معطل امکانات کو عمل میں لانے کی راہ پیدا کر لی جائے۔ اب آتے ہیں بے حضور کی طرف۔ یہ ذرا پیچیدہ کلمہ ہے۔ اس کے مفاہیم کو محض شعری اصطلاح کے طور پر لینے سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کا تقریباً سارا سیاق و سباق عارفانہ اور متصوفانہ ہے۔ اسے ٹھیک سے سمجھنے کے لیے تصوف کی عشقی اور عرفانی روایت میں جھانکنا پڑے گا۔ لیکن اس سے پہلے ہم اس کے لغوی مفاہیم کو دیکھے لیتے ہیں تاکہ اس کے حقیقی معانی تک پہنچنے کا ایک راستا نکل آئے۔ بے حضور کے دو مفہوم ہیں: ایک تو بے نمود یعنی اپنے اظہار سے محروم، اور دوسرا نابینا یعنی جس پر کچھ ظاہر نہ ہو۔ گویا بے حضوری وجودی بھی ہے اور شعوری بھی۔ وجود شعور سے عاری ہے اور شعور وجود سے منقطع۔ بے حضور کا ایک تیسرا مطلب بھی ہے جو لغوی قاعدے کے خلاف نہیں ہے۔ حضور کے لیے مجلس لازم ہے لہذا بے حضور وہ ہو گا جو

مجلس میں رہنے کی شرط پوری نہیں کرتا۔ یعنی حسن وعشق کی مجلس میں رہنے کا ایک قانون شمع کے لیے ہے اور ایک پتنگ کے لیے۔ صورتِ حال یہ ہے کہ دونوں ہی اس قانون کی تعمیل سے قاصر ہیں، یعنی بے حضور ہیں۔ یوں تو بے حضور کا مطلب تنگ دل اور بجھا ہوا ہوتا ہے لیکن اس کی گہرائی اور وسعت کو سمجھنے کے لیے یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کون سا دل ہے جو تنگی کا شکار ہے اور وہ کون سی آگ ہے جو بجھی ہوئی ہے۔ دل حقائق کا گھر ہے اسے صورتوں کے پنجرے میں محبوس کر دیا جائے تو یہی اس کی تنگی ہے، دل حضور کا مسکن ہے اسے اگر ایک لایعنی غیاب میں جھونک دیا جائے تو اس کا جو حال ہوگا وہ تنگی کہلائے گا۔ دل وہ آنکھ ہے جو اپنی بینائی سے بڑا منظر دیکھنے کی کوشش کرتی ہے ، اس کی صلاحیتِ دید کو چھوٹے چھوٹے مناظر میں صرف ہونا پڑے تو یہی اس کی تنگی کا سامان ہے وغیرہ وغیرہ۔ اور اس کی افسردگی بھی جیسے آتشِ طور کے بجھ جانے کا حال ہے۔ اچھا، ابھی خیال آیا کہ اگر ہم حضور کے بڑے بڑے معانی کو اکٹھا کر کے دیکھیں تو بے حضور کا مجموعی مطلب قدرے گرفت میں آسکتا ہے۔ تو حضور کے بڑے بڑے مطالب یہ ہیں: حاضر ہونا، ظاہر ہونا، نزدیکی، کسی بڑی ہستی کی مجلس، علم و معرفت، آمنے سامنے ہونا، دیکھنا اور خود دکھائی دینا وغیرہ۔ اس اصطلاح کا تصوف میں جو مطلب ہے، وہ ظہور و وجود ہے۔ یہاں وجود اپنے عام مفہوم میں بھی ہے اور پالینے کے معنی میں بھی ہے۔ تو اب شعر میں بے حضور کا مجموعی مفہوم یہ ہوا کہ شمع ہو یا پتنگ، دونوں بلکہ اس مجلس کی ہر شے بے بود اور بے نمود تھی۔ یہ بے حقیقت صورتوں کے علاوہ کچھ نہیں رہ گئی تھی اور حسن وعشق جن پر کارخانۂ وجود چل رہا ہے، بالکل معطل اور ماؤف ہو کر رہ گئے تھے۔

تو اب شعر کا پہلا مطلب یہ ہوا کہ مجلس سے محبوب کے غیر حاضر ہونے کی وجہ سے، بلکہ زیادہ صحیح لفظوں میں کہا جائے تو مجلسِ حسن وعشق میں ایک خاص محبوب موجود نہ تھا، جس کی وجہ سے اس مجلس میں حسن کی نمائندگی اور عشق کی ترجمانی کرنے والے دونوں کردار، یعنی شمع اور پتنگ، محبوب اور عاشق کی علامتیں بننے سے بالکل قاصر تھے۔ مجلس کی اس ویرانی سے معلوم ہوا کہ شمع کی محبوبیت اور پتنگے کا عشق دونوں اس محبوب کے جمال سے ماخوذ ہیں۔ اس کے جمال کی ایک ہلکی سی جھلک

ہی دونوں کی کل پونجی ہے۔ یہ تو فوری مطلب ہوا لیکن یہ شعر جس روایت میں کہا گیا ہے، وہاں اس کی اتنی سی شرح کافی نہیں۔ اس شعر کا معیاری مطلب یہ ہوگا کہ محبوب تو بس ایک ہے، حقیقی جمال اُسی کو زیبا ہے۔ حسن وعشق کا پورا نظام اس اظہارِ جمال کا نتیجہ ہے۔ اس اظہار کا نتیجہ جس میں خفاو غیاب گندھا ہوا ہے۔ یہاں جو بھی حسین ہے، وہ اس کے جمال کی ایک جھلک سے حسین ہے، یہاں جو بھی محبوب، وہ اس کی محبوبیت کے اثر سے محبوب ہے، اور یہاں جو بھی عاشق ہے، وہ اسی کے ظہور وخفا پر عاشق ہے۔ وہ محبوبِ اصلی، وہ محبوبِ واحد اگر اپنے جزوی ظہور کو روک لے تو یہاں نہ کوئی محبوب رہے گا نہ کوئی عاشق۔ یہ ہوا شعر کا پورا مطلب۔ اس شعر سے ایک تخیل اور تاثر سا بھی پیدا ہوتا ہے جسے میرا خیال ہے بیان کرنا مفید ہوگا۔ اس شعر میں یوں لگتا ہے کہ جیسے اس عاشق کی ترجمانی کی گئی ہے جو محبوب کے ظہور وخفا سے اتنا مانوس ہے کہ خود بھی غیاب کے ساتھ حاضر ہونا اور حضور کے ساتھ غائب رہنا سیکھ گیا ہے۔ اس شعر میں ذرا غور کیجیے کہ متکلم حاضر بھی ہے اور غائب بھی۔ میں یہ بات اس پہلو سے کہہ رہا ہوں۔ یہ عاشق جس دنیا میں رہتا ہے وہ ظہورِ محبوب کی اور حضورِ جمال کی مجلس ہے۔ اس مجلس میں محبوب پوری پردہ نشینی کے ساتھ اپنا اظہار کرتا ہے۔ یعنی یہاں اُس خورشید کی روشنی پھیلی رہتی ہے جو خود غائب ہے۔ اور یہ غیاب اسے زیادہ شدت اور قطعیت سے اس دنیا یعنی اس مجلس میں ظاہر رکھتا ہے۔ اس مبنی بر خفا ظہور کی تاثیر سے اس دنیا کے باسی موجود ہونا سیکھتے ہیں اور اپنا اپنا وجودی کردار ادا کرنے کی صلاحیت حاصل کرتے ہیں۔ یعنی یہاں ہر چیز اپنی پہچان اس محبوب کے ساتھ اپنی نسبت کی بنیاد پر اخذ کرتی ہے۔ وہ نسبت جو کثرت کے تمام اجزا کو باہم مربوط اور واحد الاصل بناتی ہے۔ اس مجلس یعنی بزمِ ہستی کا پورا نظام جمال اور کششِ جمال، یعنی حسن اور عشق پر چلتا ہے۔ **شمع** حسن کا مظہر ہے اور **پتنگا** عشق کا۔ **شمع** یاد دلاتی رہتی ہے کہ محبوب واحد ہے اور **پتنگا** یہ نہیں بھولنے دیتا کہ عشق بھی کامل ہو کر وحدت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح اس مجلس، اس تربیت گاہِ وجود کا ایک قاعدہ یہ بھی ہے کہ یہاں آمادۂ فنا ہوئے بغیر موجود ہونے کا عمل شروع بھی نہیں کیا جا سکتا۔ شمع اور پروانہ اس اصول کے ہی کامل مظاہر ہیں۔

محبوب کی جو نسبت شمع کو محبوبیت اور پتنگے کو عشق ودیعت کرتی ہے، وہی نسبت ان دونوں کو آدابِ فنا کی بجا آوری کا نمونہ بھی بناتی ہے۔ شمع یہاں محبوب بن کر فنا کے مراحل طے کر کے اپنے وجود کو مستند کر لیتی ہے اور پروانہ عاشق کی ذمہ داری ادا کرتے ہوئے اسی فنا کو متاعِ ہستی بنا کر دکھاتا ہے۔ تو اس مجلس میں، اس دنیا میں ایک کائناتی رات گھیراؤ کیے رکھتی ہے، یہ مجلس دن میں نہیں ہوتی کیونکہ دن خود مخفی سورج کا اتنا براہِ راست مظہر ہے کہ اُس میں کسی اور مظہر کی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ یہ رات محبوب کا پردہ ہے، جو عاشق کو بھی غیاب کے آداب تعلیم کرتا ہے۔ یعنی عاشق کے لیے غیب کو پُرکشش بنا کر اس میں بھی غیاب کا ایک عنصر داخل کر دیتا ہے جو فنا آمادگی کا محرک ہے۔ اس مجلس میں کل ایک عجیب بات ہوئی کہ محبوب نے اپنا سلسلۂ ظہور روک لیا۔ اس تعطل نے ساری مجلس پر ایک سکتہ مسلط کر دیا اور اس رات کو جو مجلس کے حاشیوں تک رہتی تھی، اندر آنے اور مجلس پر چھا جانے کا راستا مل گیا۔ بے ظہوری کی اس آن میں خود یہ رات بھی اپنا کردار بھول گئی اور پردۂ غیاب ہونے کی بجائے محض اندھیروں کی طغیانی بن کر رہ گئی۔ رات، شمع اور پتنگے میں ظہورِ محبوب کا سلسلہ رکنے سے جو بے حقیقتی سرایت کر گئی، اُس نے اس مجلسِ ہستی کو معدومیت کے بھنور کی لپیٹ میں دے دیا۔ تو اب آپ نے دیکھا کہ اس شعر میں ایک عظیم الشان معرفت کو گویا تصویر کر دیا گیا ہے۔ وہ معرفت یہ ہے کہ حضور ہی وجود ہے اور بے حضوری، عدم۔

اس شعر کی تحریک سے یہ تخیل اور تاثر پیدا ہوتا ہے کہ کائنات میں ہستی رات ہے اور آخرت میں دن ہے۔ ہم ایک شب و روزِ وجود گزارنے کے لیے ہیں۔ رات یہاں گزارنی ہے، دن وہاں گزارنا ہے۔ دنیا میں رات یا تو عارفانہ روشنی کے ساتھ طے ہو سکتی ہے یا پھر عاشقانہ طاقت سے اس کی گہرائیوں میں اترا جا سکتا ہے۔ اس رات میں عارف بن کر رہنا بھی محبوب کے ظہور پر موقوف ہے اور یہاں عاشق بن کر رہنا بھی محبوب کے غیاب کے شعور پر منحصر ہے۔ یہ دنیا کارخانۂ صورت ہے۔ صورتوں میں گہرائی محبوب کے ظہور سے پیدا ہو رہی ہے ورنہ یہ صورتیں تو منجمد نقوش ہیں جن کا آپس میں ایک دوسرے سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے۔ محبوب کے ظہور میں رہے بغیر اور

اُس کے خفا کی کشش کو دل میں موجزن رکھے بغیر، بے حضوری ہی تقدیرِ وجود ہے۔ بے حضوری کی ایک کیفیت یہ ہے کہ دیکھنے کا عمل، دیکھنے کی ضرورت پوری نہ کر سکے۔ دنیا کو مظہرِ جمال سے منقطع کر لینے کے نتیجے میں یہی ہوتا ہے کہ یہاں دیکھنا، دیکھنے کی ضرورت پوری نہیں کر سکتا اور اس دیکھنے میں خود کو دیکھنا بھی شامل ہے۔

منعم کے پاس قاقم و سنجاب تھا تو کیا
اُس رند کی بھی رات گزر گئی جو عور تھا

اس شعر میں کچھ لفظ قدرے مشکل ہیں کیونکہ شعروادب میں بھی ان لفظوں کا استعمال اب نہ ہونے کے برابر رہ گیا ہے۔ **منعم، قاقم، سنجاب، اور عور۔** بلکہ **عور** کو بھی ذرا مشکل لفظ ہی سمجھنا چاہیے۔ تو پہلے ان الفاظ کو کھول لیتے ہیں پھر شعر کی شرح کریں گے۔

منعم، دولت منداور مالدار آدمی۔ **قاقم**، مخمل جیسا دبیز ریشمی کپڑا جسے کمبل کی طرح اوڑھا جا سکتا ہے۔ **سنجاب**، کمخاب کی طرح کا ایک چمکیلا اور نقش ونگار والا کپڑا جسے بچھایا جا سکتا ہے۔ **عور**، مے خوار، آزاد مشرب، فقیر، یہاں مراد ہے بے سروسامان۔ اور **عور**، جس کے پاس کوئی کپڑا نہ ہو۔

شعر یہ ہے کہ یہ دنیا اور زندگی ایک رات کی ہے جو بھاری ساز وسامان کے ساتھ بھی گزر جاتی ہے اور بے سروسامانی کی حالت میں بھی بیت جاتی ہے۔ یہ رات جب تک بیتی نہ تھی تو مفلس امیر کو رشک سے دیکھتا تھا اور امیر مفلس کو حقارت سے۔ رات گزر گئی تو پتا چلا کہ امیر بھی احمق تھا اور مفلس بھی نادان تھا۔ امیر کی نظر اپنے قاقم وسنجاب پر تھی اور مفلس کی نگاہ اپنی بے سروسامانی پر۔ دونوں رات کی معرفت اور تجربے سے محروم رہے۔ یعنی دنیا اور زندگی کے حقائق سے بے خبر رہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ بظاہر شعر میں مفلس کی بے وقوفی نہیں بتائی گئی لیکن ذرا غور کریں تو عور کا لفظ لا کر میر نے مفلس کی نادانی کی طرف ایک بلیغ اشارہ کر دیا ہے۔ یعنی جس مفلس کو رندی

کی حالت نصیب نہ تھی وہ اس رات میں ڈرتا اور کڑھتا رہا، لیکن جسے یہ حالت حاصل تھی اس نے یہ رات ایک بے خودی کی رَو میں گزار دی۔ لیکن اگر عور کے لفظ کو ایک اصطلاح نہ سمجھا جائے اور اس کے روایتی معانی کو یہاں وارد نہ کیا جائے تو پھر شعر کا مضمون بالکل سادہ ہے۔ جاڑے کی لمبی رات ہے، یہ رات گزر ہی جاتی ہے چاہے اسے گزارنے کا سامان ہو یا نہ ہو۔ آدمی کو چاہیے کہ وہ صبح پر نظر رکھے، رات گزارنے کی زیادہ فکر میں نہ پڑے، یہ تو ویسے ہی گزر جائے گی۔ اگر ہم اس شعر کو اسی مفہوم تک محدود رکھیں تو اس سے بس ایک اخلاقی سبق حاصل ہوتا ہے کہ راستا چاہے، ہموار ہو یا ناہموار، کٹ ہی جاتا ہے۔ عقلمند آدمی کو راستے کی ہمواری میں منہمک رہنے یا ناہمواری پر کڑھنے کی بجائے منزل پر نظر رکھنی چاہیے جو بہرحال سب مسافروں کے لیے ایک ہی ہے۔ اگر شعر کا مطلب اتنا ہی ہے تو پھر عور بھی کوئی صوفیانہ اصطلاح نہیں ہے بلکہ محض ایک عام سا کلمہ ہے جو شراب نوش، فقیر اور مفلس کے معنی استعمال کیا جاتا ہے۔ اب اس شعر میں داد کے قابل صرف ایک چیز رہ جاتی ہے۔ اور وہ ہے عور کا استعمال۔ اتنا نادر، غیر معروف اور نامانوس لفظ جس سہولت کے ساتھ برتا گیا ہے وہ حیران کن ہے۔ قاری اس لفظ کو نہ جاننے کے باوجود روانی سے پڑھ جاتا ہے اور یہ احساس بعد میں ہوتا ہے کہ میں یہ لفظ پہلی مرتبہ پڑھ رہا ہوں اور ظاہر ہے کہ اس کا مطلب بھی میرے علم میں نہیں ہے۔ یعنی عور پر ذہن تو اٹکتا ہے مگر زبان نہیں۔ یہ بڑا کمال ہے۔

اس شعر کا جو فوری مفہوم ابھی ہم نے سمجھا ہے، اسی میں رہتے ہوئے اس کے اندر دنیا اور انسان یا تاریخ اور آدمی کے بارے میں ایک بصیرت اور ایک گہرے احساس کو بوجھا جا سکتا ہے۔ دنیا یا تاریخ کے زاویے سے دیکھا جائے تو انسان ایک لگی بندھی حرکت کے نظام میں رہتا ہے۔ وہ یہاں فاعلی position اختیار کر لے یا انفعالی حیثیت قبول کیے رکھے، دونوں کا نتیجہ ایک ہی ہے۔ اور جس چیز کو ہم گہرے احساس سے تعبیر کر رہے ہیں وہ تاریخ اور آدمی کے جبری تعلق کو انسانی زاویے سے دیکھنے سے گرفت میں آتا ہے۔ یعنی اس شعر میں مخفی بصیرت تو تاریخ اور دنیا کو حوالہ بنا کر سمجھ میں آتی ہے اور اس میں پوشیدہ احساس انسان کو حوالہ بنا کر دسترس میں آتا ہے۔ وہ احساس

اپنی پوری بناوٹ میں ایک جدلیاتی احساس ہے جس میں دو چیزیں بیک وقت لاتعلقی اور تصادم کا احاطہ کیے ہوئے ہیں، دونوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ منعم اور عور میں تصادم کی حالت ہے اور تو کیا کے ٹکڑے سے اس میں لاتعلقی اور بے نیازی کا عنصر بھی داخل کر دیا گیا ہے۔ گویا ایک گہری الفت کی اور ایک لاتعلق بے نیازی جیسے ایک دوسرے کے متوازی چلے جا رہی ہیں۔ یہ اپنی جگہ دو مستقل احساسات بھی ہیں اور ایک نامعلوم اور ناموسوم احساس کا حصہ بھی ہیں۔ وہ نامعلوم احساس جسے کوئی نام نہیں دیا جا سکتا، اس شعر میں کارفرما دو متوازی یا متضاد کیفیات کو ایک محسوساتی بلکہ احوالی وحدت فراہم کر دیتا ہے۔ بلکہ وحدت کی بجائے یہ کہنا چاہیے کہ وہ احساس ان دونوں کیفیتوں کے لیے کل کا درجہ رکھتا ہے جس سے منسوب ہو کر یہ دونوں اپنی تکمیل کے ایک مشترک نقطے تک پہنچ جاتے ہیں۔ اب بات ٹھیک ہو گئی۔

اس شعر میں عور کا کردار مرکزی ہے۔ اس کو ٹھیک سے سمجھنا ضروری ہے۔ تصوف میں عور مستقل احوالِ حضور میں رہنے والے اس مجذوب کو کہتے ہیں جس کے لیے اللہ کے سوا ہر شے غائب بلکہ معدوم ہے، جس کے پاس اللہ کے سوا کچھ نہیں، حتیٰ کہ وہ خود بھی نہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ میر کا متصوفانہ روایت سے کوئی قابلِ ذکر تعلق نہیں ہے لہذا یہاں عور کے صوفیانہ مفاہیم کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔ عور کا اصلی مطلب ہے شراب نوش جو ہر وقت میخانے میں ہوتا ہے اور نشے میں رہتا ہے۔ مے خواری اور میخانہ نشینی کی وجہ سے ظاہر ہے کہ مفلس و نادار بھی ہوتا ہے اور میخانے کے باہر دنیا میں کیا ہو رہا ہے، اس سے بے خبر اور لاتعلق ہوتا ہے۔ تو اگر عور کو اس کے اصلی مفہوم کے ساتھ دیکھا جائے تو شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ منعم رات کی خبر رکھتا تھا، اس لیے اس نے رات گزارنے کا سامان بھی کر رکھا تھا۔ اور ادھر عور رات سے بے خبر تھا لہذا اسے کسی ساز و برگ کی ضرورت ہی نہ تھی۔ یا اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ منعم کی دولتمندی اس وجہ سے ہے کہ وہ دنیا میں رہتا ہے جبکہ عور کی تہی دستی اس سبب سے ہے کہ وہ دنیا میں نہیں رہتا، اسے مال و دولت کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ غرض اس طرح کے کئی چھوٹے چھوٹے پہلو نکالے جا سکتے ہیں جو اس شعر میں منعم اور

عور کے کرداروں کو ذرا باریکی سے سمجھنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ میں بھی شعر کا ایک ایسا پہلو اجاگر کرنا چاہتا ہوں جس سے شعر کی معنویت میں ایک آدھ پرت کا اضافہ ہوسکتا ہے اور اس کی پُرلطفی بھی بڑھ سکتی ہے۔ اس شعر میں منعم اور عور میں جو تضاد کی نسبت دکھائی گئی ہے، اس میں ایک رمز یہ بھی ہے کہ منعم مال مست ہوتا ہے اور عور حال مست۔ ایک اپنے کمتر سے مغلوب ہے اور دوسرا اپنے سے برتر کا مفتوح، ایک کا ہوش بھی بے خبری ہے اور دوسرے کی بے ہوشی بھی ہوشمندی۔ منعم اور عور میں پائے جانے والے تضاد کے ان اسباب کو دیکھنے سے شعر کی معنویت بھی بڑھ جاتی ہے اور کیفیت بھی۔ یہاں تک پہنچ کر میں آخر میں اتنا ہی کہوں گا کہ بہر صورت گزر جانے والی یہ رات منعم کے لیے وجود کی رات ہے جو عدم پر ختم ہوتی ہے اور عور کے لیے یہ عدم کی رات ہے جو وجود پر تمام ہوتی ہے۔

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر

اُس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا

پہلے اس شعر کے لفظوں کو کھول لیتے ہیں، پھر اس کی شرح کی طرف جائیں گے۔ خاک میں ملنا، مٹی میں رل جانا، مٹ جانا، فنا ہو جانا + سپہر، آسمان جو عام طور پر ظلم ڈھاتا ہے + شوخ، چلبلا حسین، محبوب جسے عاشق کی پروانہ ہو اور جو عاشق کی دسترس سے باہر رہتا ہو اور عاشق کا مذاق اڑاتا ہو اور عاشق سے کھلواڑ کرتا ہو اور جسے عاشق کے جذبات کی کوئی پروانہ ہو، وغیرہ + راہ پر لانا، رام کرنا، حیلے بہانے سے کسی کو راضی کرنا، پَر چانا، سیدھی راہ پر لانا، وغیرہ + ضرور، ضروری، لازم۔

اس شعر کا ایک فوری مطلب تو یہ ہے کہ عاشق محبوب کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے خاک میں مل گیا اور اس کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب رہا۔ اسی سطح کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ستم گر آسمان نے عاشق کو خاک میں ملا دیا لیکن اس کا مقصد پورا نہ ہوا۔ مٹنے کے اس عمل میں عاشق کی مرضی بھی شامل تھی جسے آسمان سمجھ نہ سکا۔ خاک میں مل جانے کے بعد عاشق آسمان کا مضحکہ اڑائے بغیر یہ

انکشاف کر رہا ہے کہ میرا خاک میں ملنا کسی طرح دسترس میں نہ آنے والے محبوب کو میری طرف
لانے کا ذریعہ بن گیا۔ یعنی عاشق کسی گھمنڈ اور ٹھٹھول کے بغیر فلک ستم گر کو یہ جتا رہا ہے کہ میرے
اور محبوب کے بیچ تیری کھڑی کی ہوئی رکاوٹیں بے اثر رہیں۔ یہ ایک طرح سے آسمان کے ظلم پر اس
کا شکریہ ادا کیا جا رہا ہے کہ تو نے مجھے مٹا کر نادانستگی میں مجھے میرے مقصود تک پہنچا دیا۔ لیکن شعر
میں صرف اتنا ہی نہیں کہا گیا۔ اس میں گہرائی کا تاثر پیدا کیے بغیر کئی طرح کی گہرائیاں سمو دی گئی
ہیں۔ لہجہ عام سا ہے اور فوری طور پر سمجھ میں آنے والی بات بھی عام سی ہے۔ نہ کوئی خاص احساس
ہے اور نہ ہی کوئی غیر معمولی تخیل۔ ایک سپاٹ سے لہجے میں ایک دوٹوک بات کہہ دی گئی ہے جو
اکثر سننے والوں کو کسی مزید غور اور تدبر پر نہیں اکساتی اور انھیں یہ احساس ہی نہیں ہونے دیتی کہ اس
لہجے اور اس بات کے پیچھے جھانکنے کی بھی ضرورت ہے۔ جو لوگ رسمی متصوفانہ مضامین سے کچھ
آشنائی رکھتے ہیں وہ البتہ اس شعر سے یہ مضمون اخذ کر لیتے ہیں کہ یہ فنا اور وصل کی بات ہو رہی
ہے۔ ایسے لوگ بھی بس یہیں تک پہنچ کر فارغ ہو جاتے ہیں۔ معمولی سے بیانیہ لہجے اور بالکل
ٹھوس مضمون کے پیچھے نشاط و الم کی یکجائی سے پیدا ہونے والی کیفیت بلکہ محبوب کے التفات و بے
رخی اور ہجر و وصال کے واقعاتی پن اور ان کے لیے مخصوص احساسات سے اوپر اٹھ کر جو حال تشکیل
پاتا ہے، اس شعر کا اصل معنی وہ ہے۔ ایک شوخ ہی کے لفظ کو غور سے دیکھ لیں تو اس میں پورے
شعر کی کیفیت اور معنویت سمائی ہوئی ہے۔ محبوب شوخ ہو تو عاشق کے لیے نشاطیہ جذبات اور المیہ
احساسات، دونوں کی مسلسل فراہمی کا عمل جاری رہتا ہے۔ شوخ محبوب کا ہجر بھی پورا نہیں ہوتا اور
وصال بھی ناتمام رہتا ہے۔ اس لیے عاشق الم اور نشاط کی متوازی کیفیتوں کا container بنا
رہتا ہے اور اس کے احوالِ فراق میں بھی ایک رنگینی سی ہوتی ہے اور طلب وصل میں بھی کوئی نہ کوئی
دھڑکا سا لگا رہتا ہے۔ یہ ایسی سچویشن ہے جس میں غم اور خوشی کی مغائرت مدھم پڑ جاتی ہے اور
عاشق اپنی طرف متوجہ ہونے کی بجائے محبوب کی ادائے کشش و گریز میں کھویا رہتا ہے۔ شوخ
محبوب کا قرب و بُعد اتنی تیزی سے اپنی جگہ بدلتا رہتا ہے کہ عاشق کسی احساس کو ٹھیک سے محسوس

ہونے کی مہلت ہی نہیں پاتا، احساسات کی مسلسل تقلیب کا عمل اتنا تیز رفتار ہوتا ہے کہ عاشق اسے خود میں سمیٹنے کے لائق ہی نہیں رہ جاتا۔ وہ اپنے آپ میں رہتے ہوئے اپنے تجربات کا احاطہ نہیں کرسکتا۔ تو محبوب کی یہی شوخی اسے خودی اور انا کے موجودہ دائرے سے باہر نکلنے پر مجبور کر دیتی ہے تاکہ عشق کے احوال و تجربات کو contain کر سکنے کا ایک نیا ظرف حاصل ہو جائے۔ خودی کی سطح پر اور انا کے پہلو سے عاشق اور محبوب حالتِ تصادم میں رہتے ہیں۔ یعنی محبوب کی انا اور عاشق کی خودی کی میں تعلق کی اساس تصادم پر ہے۔ اور اس تصادم کا بس ایک ہی نتیجہ ہے: عاشق کی انا کا معدوم ہو جانا! یہ فنا عاشق پر جبر نہیں ہے بلکہ اس کا مطلوب ہے۔ فنا عاشق کی تکمیل کرتی ہے اور اس کے سب سے بنیادی نقص یعنی اِنیت (sense of Iamness) کا ازالہ کرتی ہے۔ اب اس پس منظر میں اس شعر پر کان لگائیں تو یہ سنائی دے گا کہ ہم جب تک ہم رہے، محبوب سے حقیقی نسبت پیدا کرنے کے قابل نہیں تھے۔ یعنی ہم ہیں ہی نہیں اور خود کو ہم سمجھتے رہے تو اس وہم سے پیدا ہونے والے وجود کی طرف محبوب کیسے ملتفت ہوتا۔ یہ موہوم وجود نہ اس کے فراق کا اہل تھا اور نہ اس کے وصال کے لائق۔ جب ہم نے ہم ہونا چھوڑ دیا تو محبوب کی نسبت میسر آ گئی اور وہ اپنی نزدیکی و دوری دونوں کے ساتھ ہماری طرف متوجہ ہو گیا۔ اس سے پتا چلا کہ ہم نہ ہونے کی حالت میں محبوب کی نگاہ میں آسکتے ہیں، ہونے کی حالت میں نہیں۔ ہونے کی حالت نے ہمیں محبوب کی نگاہ سے اوجھل کر رکھا تھا۔ یہ ہیں اس شعر کے معنی جنھیں میر نے عام سے انداز میں بلکہ، معاف کیجیے گا، قدرے بازاری لہجے میں بیان کر دکھایا۔

اب ذرا ایک منظر بنا کر دیکھیے۔ ایک اسٹیج ہے جس پر ایک کھیل چل رہا ہے۔ اس کھیل کے ایک کردار کے ماتھے پر ایک چیپی لگی ہوئی ہے جس پر لکھا ہے یہ میں ہوں۔ وہ کردار ایک عاشق کا ہے جو اپنے محبوب کے سامنے کھڑا ہے مگر اسے نظر نہیں آ رہا۔ پھر وہ کردار یہ چیپی اتار کے پھینک دیتا ہے اور دوسری چیپی ماتھے پر لگا لیتا ہے جس پر لکھا ہے یہ میں نہیں ہوں۔ اب محبوب کی آنکھوں میں اس کا عکس پیدا ہوتا ہوا صاف دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کی نظر میں آ جانے کے بعد عاشق آسمان کی

طرف انگلی اٹھا کر کہتا ہے کہ تو نے مجھے ظلم وستم ڈھانے کے لیے میں بنا رکھا تھا۔ یہی تیرا سب سے بڑا ظلم تھا جس کی وجہ سے محبوب مجھے پہچان ہی نہیں رہا تھا۔ میں نے میں کی وہ نقاب اتار کر پھینک دی ہے جو تو نے میرے چہرے پر منڈھی تھی، اب میں نے نہ ہونا سیکھ لیا ہے اور میں کو خاک میں ملا دیا ہے۔ اب میں وہ مٹی بن گیا ہوں جس سے وہ راستا پیدا ہوا ہے جس پر چل کر میرا محبوب میری طرف آ گیا اور مجھے اس کی طرف جانے کی ضرورت ہی نہیں پڑی۔ میں جب تک اپنے آپ میں رہتے ہوئے اس کی طرف چلتا رہا اس تک نہیں پہنچ سکا، لیکن جب میں نے میں ہونا چھوڑ دیا تو پھر خود وہ راستا بن گیا جو محبوب کو میری طرف کھینچ لایا۔ یہاں اتنا یاد رہے کہ ہماری روایت میں آسمان ظلم وستم اور ناانصافی کا استعارہ ہے، خصوصاً عاشق سے تو اسے مستقل دشمنی ہے۔ یہاں آسمان کے حوالے سے خاک کا ذکر بھی خاصا پُر لطف ہے، دو انتہائیں جمع ہو گئی ہیں۔

اب اس شعر کو ایک دوسرے رخ سے دیکھتے ہیں۔ کثرتِ مضامین شعر کا درجہ بلند کر دیتی ہے۔ وہ پہلو یہ ہے کہ عاشق ظالم آسمان سے کہہ رہا ہے کہ تو نے مجھ حقیر فقیر کو تو خاک میں ملا دیا اور میں اس پر راضی بھی ہوں لیکن تجھے اس شوخ کو بھی راہ پر لانا چاہیے تھا، اسے بھی رام کرنا چاہیے تھا۔ یہ ضروری کام تجھ سے نہ ہو سکا کیونکہ اس پر تیرا زور چل ہی نہیں سکتا۔ اس کی شوخی یعنی نچلا نہ بیٹھنا ایسا ہے کہ تیری حرکت اور گردش اسے پکڑ ہی نہیں سکتی لیکن ؎ بہر حال یہ ایک آرائشی نکتہ ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آ گیا
یکسر وہ استخوان شکستوں سے چُور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا

یہ ایک سامنے کا اخلاقی بیان ہے مگر اس کی شدت اتنی زیادہ ہے کہ اس کی تہ داری کو محسوس کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ اخلاقی شدت والا مضمون عقیدے کی طرح ہوتا ہے، بیان ہوتے ہی پورا فہم اور تسکین فراہم کر دیتا ہے۔ اس کا تجزیہ نہیں ہوتا یا یوں کہہ لیں کہ اس کا تجزیہ ضروری نہیں کیونکہ اخلاقی مضامین statements کی طرح ہوتے ہیں جن کی تاثیر ان کی مفہومیت پر غالب ہوتی ہے۔ بات بس اتنی سی ہے کہ دنیا کی کسی چیز پر اکڑنا نہیں چاہیے کیونکہ دنیا کی اصل فنا ہے۔ فنا کے گھاٹ اترتے رہنے کا یہ عمل کبھی تیغِ تقدیر سے انجام پاتا ہے اور کہیں دنیا خود ہی اپنے آپ کو اور اپنے contents کو فنا کرتی رہتی ہے تاریخ کی تلوار سے۔ منظر بہت خوب ہے، سارا مفہوم مجسم ہو جاتا ہے۔ کیونکہ مضمون فنا کا ہے لہٰذا تصویر بھی ڈرامائی بنائی گئی ہے۔ کل بہت خوبصورت اور بامعنی ہے۔ اس میں فنا کی رعایت بھی آ گئی ہے اور یہ پہلو بھی پایا جاتا ہے کہ یہ گزرا ہوا کل آج کا بھی اصل content ہے، یعنی آج بھی گزرنے کے لیے ہے۔ اسی طرح سر کی رعایت سے یکسر دیکھیں۔ ایک طرف کاسۂ سر اور دوسری طرف یکسر، یہ رعایت بھی پر لطف ہے۔ اب وہ استخوان بھی غضب کا ہے، یوں لگتا ہے کہ پوری سچویشن اپنی تمام تر المناکی اور بھیانک پن کے ساتھ اس ایک لفظ میں سمٹ آئی ہے۔ فنا کا پورا مضمون سارے سیاق و سباق کے ساتھ اس لفظ میں تصویر ہو گیا ہے۔ اور پھر شکستوں سے چُور کا بھی جواب نہیں۔ شکست کو جمع کے صیغے میں میر نے کئی جگہ استعمال کیا ہے اور یہ صیغہ ایک طرح سے میر سے مخصوص ہو گیا ہے۔ مثلاً:

دل سے میرے شکستیں الجھی ہیں
سنگ باراں ہے آبگینے پر

اور ویسے بھی میر لفظوں کو حالتِ جمع میں برتنے کے ہماری روایت میں امامِ اعظم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لفظ میں جمع کے صیغے میں آ کر کیسی معنوی تہ داری اور کیفیاتی تنوع پیدا ہونا چاہیے، ان سب کو میر ناقابلِ تصور کمال کے ساتھ پیدا کر دکھاتے ہیں۔ اس معاملے میں کم از کم اردو شاعری میں ان کا دور دور تک کوئی حریف نہیں:

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول، شہر کو سیلاب لے گیا

جمع کے صیغے جو میر کا امتیاز ہیں وہ فارسی جمعیں نہیں ہیں، بلکہ اردو قاعدے کے مطابق بننے والے صیغے ہیں۔ اور پھر وہ ایسے لفظوں کی جمع بنا لیتے ہیں جن کا مفرد استعمال ہی مروج ہے اور کافی ہے۔ جیسے انھیں شعروں میں دیکھ لیجیے کہ شکست اور 'نیند' کی جمع ہمارے یہاں مروج نہیں ہے۔ انھیں اردو قاعدے کے مطابق جمع میں استعمال کر کے مفرد لفظ سے زیادہ بامعنی اور پُر کیفیت بنا دیا۔ یہ ٹھیک ہے کہ یہ فارسی شاعری کا اثر ہے تاہم اردو میں جمع بنانے کا ایسا عمل نامانوس ہے۔ تو اب شکستوں سے چُور کا مطلب یہ نکلا کہ اس کے ٹوٹنے کا کوئی ایک انداز نہیں تھا بلکہ ہزار اسلوب تھے۔ آپ سمجھ گئے ناں کہ دنیا مقامِ کثرت ہے، یہاں زوال کا کوئی ایک قانون ہے نہ کمال کا۔

تو اب صورتِ حال یہ ہے کہ ایک شخص اپنے آپ میں مگن اور اِدھر اُدھر سے بے پروا چلا جا رہا تھا کہ اس کا پاؤں ایک کھوپڑی پر آ گیا۔ اس کو ٹھوکر لگنے سے وہ بھربھری ہڈیوں کا گولا گویا چورا بن گیا اور اس میں سے ایک آواز آئی کہ او بے خبر جسے بظاہر دوسروں کی خبر نہیں ہے مگر دراصل وہ اپنی حیثیت اور انجام سے بھی ناواقف ہے، اتنی بے پروائی اور گھمنڈ کے ساتھ نہ چل، ایسی خود فریبی کی رَو میں راستا طے نہ کر ورنہ مجھے غور سے دیکھ لے کہ میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا۔ کل میری جگہ تیرا کاسۂ سر ہوگا جو تیرا ہونے کے باوجود تیرا نہیں رہے گیا، میری ہی طرح کسی نامعلوم شخص کی کھوپڑی بن جائے گا۔

فنا اور زوال کے قانون کو جو چیز زیادہ المیہ اور ہولناک بنا دیتی ہے، وہ ہے ہمیشگی کا وہم۔ شعور تمام چیزوں کو انا کے محور پر گھماتا ہے جس کی وجہ سے آدمی کے اندر یہ خوش فہمی پیدا ہو جاتی ہے کہ اس محور کے گرد گھومنے والی چیزیں تو فنا ہو جاتی ہیں لیکن خود یہ محور جاوداں ہے۔ کنویں بدلتے رہیں گے، پانی تبدیل ہوتا رہے گا لیکن یہ رہٹ اپنی جگہ پر گردش کرتا رہے گا۔ خودی کے لیے فنا محض ایک مشاہدہ ہے، کوئی تجربہ نہیں۔ بے خبر کا لفظ اسی context میں آیا ہے۔ یعنی وہ شخص جس کا آج

محض گزرے ہوئے کل کی توسیع ہے، آنے والے کل کی تنبیہ نہیں۔ اس قطع کا خلاصہ یہ ہے کہ آدمی صرف subject نہیں ہے، object بھی ہے بلکہ object ہی ہے۔ Subject تو بس تقدیر ہے اور تاریخ ہے۔

کسو کا سرِ پُر غرور بہت ڈراؤنا اور ہیبت ناک ہے۔ یعنی جس انا نے دھوکے میں رکھا ہوا تھا وہ بھی بے نام ونشان ہو کر رہ گئی۔ ذرا کسو یعنی کسی کو محسوس کرنے کی کوشش کیجیے، ایسا نہیں لگتا کہ فنا اتنی شدید ہے کہ بس مٹنا باقی رہ گیا ہے، کون مٹا؟ اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ کمال ہے، واقعی کمال ہے۔ اسی طرح سرِ پرغرور بھی اعصاب کو شل کر دینے والی کیفیت اور معنویت رکھتا ہے جو کاسۂ سر کی صورت میں اس منظر کا مرکزی object ہے، اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے۔ مطلب، کاسۂ سر اس کھیل کا مرکزی کردار ہے جو کبھی کسی نامعلوم گھمنڈی شخص کا سرِ پُر غرور تھا۔ اس ترکیب کے دو معنی ہیں: تکبر سے بھرا ہوا سر اور دھوکے میں غرق دماغ۔ یعنی ایسا سر جو اپنی بڑائی کے وہم سے بھرا ہوا تھا۔ قرآن میں دنیا کو دارالغرور کہا گیا ہے، یہ رعایت بھی ذہن میں رکھیں تو پتا چلتا ہے کہ یہاں دھوکے کی بس دو ہی جگہیں ہیں، ایک دنیا اور دوسرا آدمی کا تصورِ انا۔

اس قطعے سے یہ نکتہ بھی ہاتھ آتا ہے کہ اخلاق کا جوہر بھی المیاتی ہوتا ہے۔ بے روح اخلاقی تعلیم تحکم کے ساتھ ہوتی ہے اور زندہ اخلاقی بیان tragic ہوتا ہے۔ اس بات کو سمجھیں اگر احوالِ وجود میں بلندی اور گہرائی پیدا کرنی ہے۔

تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمی میں میر

سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

ایک پہلو سے دیکھیں تو سادہ شعر ہے مگر دوسرے رخ سے دیکھا جائے تو اس میں پیچ داری بھی ہے۔ یہ میر کا عام اسلوب ہے کہ ان کے شعر سے لطف اندوز ہونے کے لیے شعر کی ادھوری سمجھ بھی کافی ہو جاتی ہے۔ یعنی شعر میں سادگی اور عمومی پن کا ایک عنصر ایسا ہوتا ہے جو شعر سے فوری طور

پرلطف اندوز ہونے کا سامان فراہم کر دیتا ہے، شعر کے فہم کی ضرورتیں اور مطالبات بعد میں پیدا ہوتے ہیں۔ اور اگر پیدا نہ ہوں تو بھی شعر کی پُرلطفی کسی نہ کسی درجے میں برقرار رہتی ہے۔ جیسے اسی شعر کو دیکھ لیجیے۔ پہلی ہی نظر میں اس کے یہ مطالب قاری کی سمجھ میں آ سکتے ہیں:

۱- وہ یعنی جنت کی حوروں کو شرمانے والا حسین ہمی میں سے تھا لیکن ہم یہ حقیقت سمجھ نہ سکے۔

۲- حوروں سے بڑھ کر جمال رکھنے والا محبوب، آدمی ہی تھا مگر ہم اس کی آدمیت کا ادراک نہ کر سکے۔

۳- وہ محبوب جو ہمیں کبھی نہیں ملا، وہ سارا وقت ہمارے درمیان ہی رہا لیکن ہم اپنی کم فہمی کی وجہ سے اس کا ہمارے درمیان ہونا بوجھ نہ سکے۔

اس شعر سے منتقل ہونے والا پہلا مضمون اتنا ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مضمون انتہائی رسمی بلکہ پیش پا افتادہ ہے۔ اس میں اتنی جان نہیں ہے کہ ذہن اسے کسی نئی بات کے طور پر قبول کرے اور دل اسے کسی نئی کیفیت کے طور پر وصول کرے۔ بلکہ ذوقِ معنی رکھنے والا ذہن ایسے مضامین پر اپنے دروازے بند کر لیتا ہے اور دل بھی اس طرح کی باتوں پر توجہ نہیں دیتا۔ تو پھر اس شعر میں ایسی کیا چیز ہے جو ہمیں اس کی شرح پر اکسا رہی ہے؟ شعر کی تاثیر زیادہ تر اس کے مضمون میں ہوتی ہے مضمون اتنا گھسا پٹا ہے مگر پھر بھی یہ شعر اچھا کیوں لگ رہا ہے؟ میرے خیال میں اس کا جواب یہ ہے کہ حسنِ اظہار کی وجہ سے، قدرتِ کلام کی وجہ سے۔ حسنِ اظہار معنی آفرینی سے کمتر وصف نہیں ہے بلکہ شاعری میں اس کی ضرورت تمام چیزوں سے بڑھ کر ہے۔ حسنِ اظہار نہ ہو تو بڑے سے بڑے معنی بھی شاعری میں بے وقعت ہیں۔ یعنی کمالِ اظہار کو معنی کی لازمی حاجت نہیں ہے، ہاں معنی کو اپنی تخلیقی ترتیب کے لیے حسنِ اظہار کی مستقل ضرورت ہے۔ تو اس پہلو سے دیکھیے تو اس شعر میں معنی و مضمون بالکل عام سے ہیں لیکن ان کے اظہار میں جیسی خلاقی اور صناعی ہے وہ ذہن کو معنی یا مضمون کی بے ندرتی کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔

تو واضح ہو گیا ناں کہ معنی اور مضمون بس اتنا سا ہے کہ اُس کا جمال سماوی تھا مگر وہ خود اہلِ زمین میں سے تھا۔ ہم چونکہ اسے نہیں بلکہ اس کے جمال کو دیکھتے تھے لہٰذا اس کے زمینی ہونے کا

ادراک نہ کر سکے۔ اس معنی میں زور لگا کر زیادہ سے زیادہ ایک آدھ پرت ہی کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کچھ اور باتیں بھی نکالی جا سکتی ہیں لیکن ان میں شعر کی حیثیت ایک ضمنی حوالے جیسی تو رہ جائے گی، ماخذ اور مصدر کی نہیں۔ مثال کے طور پر کوئی صاحب وہ کو محبوبِ حقیقی سے بھی جوڑ سکتے ہیں اور شعر میں سے تنزیہ و تشبیہ کے مباحث بھی برآمد کر سکتے ہیں، لیکن اس ساری کاوش سے فقط اپنی ذہنی اُپج کا اظہار ہو جائے گا اور کچھ نہیں۔ اور یہ محبوبِ حقیقی والی بات میں خود گھڑ کے نہیں کہہ رہا، ایک معروف تنقید نگار نے اس شعر کا بنیادی موضوع محبوبِ حقیقی یعنی اللہ کو قرار دیا ہے اور اس سلسلے میں کچھ اچھی باتیں بھی کیں ہیں لیکن انھوں نے ایک سامنے کی چیز کو نظر انداز کر دیا۔ اللہ کے بارے میں یہ کہا ہی نہیں جا سکتا کہ وہ رشکِ حورِ بہشتی ہے۔

اس شعر کا اصل حسن اور تمام تر خوبی اس کے مضمون میں نہیں، اس کے حسنِ اظہار میں ہے۔ لفظوں کو ایسی قدرتِ کلام کے ساتھ باندھا گیا ہے کہ اگر شعر میں کوئی مضمون نہ ہوتا تو بھی اس کے حسن میں زیادہ کمی نہ آتی۔ حور، بہشتی اور قصور میں جو رعایت پائی جاتی ہے وہ محتاجِ شرح نہیں ہے۔ خصوصاً حور و قصور کا phrase ذہن میں ہو تو لطف اور بڑھ جاتا ہے۔ فہم کی نسبت سے قصور کے دو مطلب ہیں: غلطی اور بے بسی۔ یعنی ہم نے اسے اپنے درمیان نہیں پایا تو یہ ہمارے فہم کی غلطی تھی، لیکن چونکہ وہ رشکِ حورِ بہشتی ہے اس لیے اپنی اس شان کے ساتھ وہ اگر ہماری سمجھ میں نہ آ سکا تو یہ ہمارے فہم کی بے بسی تھی۔ اب دیکھیے یہ کتنا پُر لطف ہے کہ ہم نے جسے سمجھنے میں غلطی کی، اسے سمجھنا ہمارے لیے ممکن ہی نہ تھا۔ کتنا خوبصورت ہے یہ paradox۔ اور فہم کا لفظ تو ایسا آیا ہے کہ ہر تحسین ناکافی لگتی ہے۔ ایک تو جمالیاتی مضمون میں فہم کو مرکزی حیثیت دینا بہت ہی نادر بات ہے ، اور اس سے بھی بڑھ کر عاشق کے حوالے سے فہم کا ایسا استعمال واقعی حیران کن ہے۔ اگر کوئی فلسفی کہے کہ میرے فہم میں غلطی ہو گئی، تو یہ سمجھ میں آنے والی بات ہے لیکن یہاں تو عاشق اپنے فہم کا رونا رو رہا ہے، دیوانہ اپنی عقل کو کوس رہا ہے۔ یہ سب کتنا پُر لطف ہے۔ اس سے اگر چاہیں تو یہ نکتہ نکالا جا سکتا ہے کہ اگر میرے شعور کی باگ جذب اور دیوانگی کے ہاتھوں میں ہوتی تو اس رشکِ حورِ بہشتی

کو اپنے اندر پایا جاسکتا تھا۔ لیکن دماغ پر انحصار کرنے کی وجہ سے ایسا نہ ہوسکا۔ یا حسنِ اظہار کی اس سطح سے مناسبت پیدا کر کے شعر میں سے یہ بات بھی نکالی جاسکتی ہے کہ وہ رشک حورِ بہشتی آدمی ہی تھا، اگر اس کی آدمیت کا ادراک کر لیتے تو اسے پا لیتے۔ لیکن ہم نے اس کے رعبِ حسن کے زیرِ اثر اسے آدمیت سے ماورا سمجھ لیا تھا اور اسی وجہ سے اسے پا بھی نہ سکے۔ گویا ہمارے فہم کی غلطی نے ہمیں نامراد عاشق بنا دیا۔ ذرا اس بات کو اپنے اندر اترنے کا راستا دیجیے کہ عشق میں نامرادی کا سبب ہماری کم فہمی ہے، ایک بہت ہی گہری لذت دل و دماغ میں سرایت کرتے ہوئے محسوس ہوگی۔

دوسری غزل

کیا میں بھی پریشانیِ خاطر سے قریں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں دلِ غم دیدہ کہیں تھا

یہ شعر میر کے بہترین اشعار میں شامل ہونے کے لائق ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت اور حالت کا بیان ہے جسے محسوس کرنے کے لیے ذہن کی بعض سوئی ہوئی قوتوں کو بھی بیدار کر کے کام میں لانا پڑتا ہے۔ میر کے یہاں اکثر احساسات کا بیان ایسا ہوتا ہے کہ اس سے ذہن میں بھی سیرابی کی وہی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو کسی نادر اور قیمتی خیال سے ہوا کرتی ہے۔ جیسے اسی شعر کو دیکھ لیجیے، ایک بالکل واضح اور دوٹوک اسلوب میں ایک حالت بیان کی ہے، ایک المیہ سچویشن کو جیسے خبر دینے والی بلند آواز کے ساتھ بتایا جا رہا ہے۔ اس شعر میں ایسی حالت بیان کی گئی ہے جو المیہ تو ہے لیکن اس المیے کا احساس اتنا قوی نہیں ہے جتنا کہ اس کا علم۔ یعنی اس شعر میں جو المیاتی تفصیل ہے اسے ذہن سے تو دریافت کیا جا سکتا ہے، احساسات میں نہیں سمیٹا جا سکتا۔ احساساتی ساخت میں اس شعر کا مضمون بالکل رسمی ہے اور یہ رسمیت اتنی زیادہ ہے کہ یہ جاننے کے باوجود کہ یہ ایک المیے کا بیان ہے، ہمارے احساسات پر اس کا زیادہ اثر پڑتا دکھائی نہیں دیتا۔ اور یہ عجیب بات ہے کہ اس حالت کو یقین کے ساتھ المیہ ماننے کے باوجود اس المناکی کو محسوس کرنے والے احساسات میں کوئی بڑی تحریک نہیں پیدا ہوتی۔

اس شعر کو سمجھنے کے لیے پہلے لفظی رعایتیں اور الفاظ کے درمیان پیدا کی گئی نسبتوں کو دیکھتے ہیں۔ اس شعر میں کچھ رعایتیں ہیں، یعنی لفظوں کی باہمی نسبتیں۔ لفظوں کے باہمی تعلق کے کئی

انداز ہیں۔ کبھی ایک دوسرے سے متعلق الفاظ میں معنی پیدا کرنے والی نسبت تضاد پر قائم ہوتی ہے، کبھی مماثلت پر اور کبھی بلحاظِ صورت ہوتی ہے اور کبھی باعتبارِ معنی۔ اس تعلق کو رعایتِ لفظی کہتے ہیں۔ یہ رعایت کبھی لفظوں کے اصلی معانی کی بنیاد پر پیدا کی جاتی ہے اور کبھی مرادی اور علامتی معانی کی اساس پر۔ یعنی لفظ کے معنی میں کوئی بعید جہت پیدا کر کے اسے دوسرے لفظ یا الفاظ سے جوڑ دیا جائے، یہ بھی رعایتِ لفظی کی ایک ایسی سطح ہے جو شاعر کی قدرتِ کلام کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مثلاً اس شعر میں دیکھیے کہ پریشانی اور قریں میں ایک رعایت سامنے کی ہے اور دوسری ذرا دور کی۔ پریشانی بکھراؤ کو کہتے ہیں، چیزیں بکھر کر ایک دوسرے سے دور ہو جائیں تو یہ پریشانی ہے، اور قریں کا مطلب قریب اور نزدیک ہے۔ تو اگر پریشان کو بکھراؤ کے معنی میں لیا جائے اور قریں کو اکٹھا ہونے کے مفہوم میں سمجھا جائے تو ان دونوں میں نسبت تضاد کی ہے۔ پریشانی دور لے جانے والی حرکت ہے اور قریں نزدیک ہونے کی حرکت۔ ان دونوں حرکتوں کو ایک حالت کے دو جز بنا دینا، بہت بامعنی اور پُر لطف ہے۔ اسی طرح پریشانی میں بے سمتی ہے جبکہ قریں ہونا ایک سمت رکھتا ہے، یہ بھی تضاد کا ایک پہلو ہے۔ اور پھر، پریشانی میں ٹھہراؤ مفقود ہے مگر قریں ہونے میں ٹھہراؤ ضروری ہے۔ آنکھیں اور دلِ غم دیدہ میں بھی کئی نسبتیں کارفرما ہیں۔ ایک تو آنکھ اور دل کی معروف نسبت، یعنی آنکھیں اور دل دونوں ہی دیکھنے کا کام کرتے ہیں۔ آنکھیں صورت کو دیکھتی ہیں اور دل حقیقت کو۔ دوسری رعایت یہ ہے کہ آنکھ اور دل دونوں ایک ہی مرحلۂ دید پر ہیں لیکن ہدف دید ایک ہونے کے باوجود ان کا مزاجِ دید مختلف ہے۔ یہ فرق پریشانی خاطر سے ظاہر ہے۔ خاطر کا ایک ترجمہ دل ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں کہ دل کو ایک جگہ پریشان کہہ کے دوسری جگہ غم دیدہ کہا ہے۔ اس طرح پریشانی اور غم دیدگی میں ایک جامع نسبت پیدا ہو گئی جس میں مماثلت اور تضاد دونوں جمع ہیں۔ مماثلت اس پہلو سے کہ پریشانی اور غم ازروے کیفیت تقریباً ایک ہیں، اور تضاد اس جہت سے کہ پریشانی اپنی ساخت میں بکھراؤ ہے اور غم دیدگی اپنی بناوٹ میں ایک ارتکاز بہر حال رکھتی ہے۔ اس کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ یہ وہ قوت ہے جس سے احوال generate

ہوتے ہیں جو مرکزِ احساس ہے اور جہاں سے جذبات، احساسات اور کیفیات پیدا ہوتے ہیں۔ خاطر بمعنی دل عشق کی روایت میں ذہن کا کردار بھی ادا کرتا ہے۔ اصطلاح میں قلب حقائق و معارف کا گھر ہے جو ذہن کو حقیقت کا وقوف فراہم کرتا ہے اور ساتھ ہی حقائق کے ایک مجموعی حضور کو لائقِ احساس بھی بناتا ہے۔ لیکن خیر، میر اس قلب تک رسائی نہیں رکھتے۔ میر جہاں معنی اور احساس میں یکجائی پیدا کرتے ہیں وہ سطح بہت تہ داری کے ساتھ نفسی تو ہوتی ہے مگر کلیت کے ساتھ روحانی نہیں۔ ویسے خاطر کا پورا ترجمہ اور بالکل صحیح ترجمہ جی ہے۔ جی میں نفس، روح اور قلب یکجان ہیں مگر غلبہ نفس کو ہے۔ اس پہلو سے آنکھیں اور دل، خاطر ہی کے دو اجزا ہیں۔ جب خاطر میں انتشار پیدا ہوا تو یہ دونوں بھی منتشر ہو گئے۔ آنکھیں کہیں رہ گئیں، دل کہیں اور پھنس گیا۔ ان کا object جو مشترک تھا وہ دولخت ہو گیا۔

اگر ہم پریشانیِ خاطر کے opposite یعنی جمعیتِ خاطر سے مدد لیں تو اس شعر کی کچھ اور باریکیاں بھی نظر آ سکتی ہیں۔ جمعیتِ خاطر اطمینان کی حالت ہے جس میں ذہن بھی ایک state fulfillmentof میں ہوتا ہے اور آنکھ، دل اور دماغ کی باہمی نسبتیں ایک ہم مقصدی اور ہم حالی کے ساتھ فعال رہتی ہیں۔ یہ جمعیت نہ رہے تو آدمی کا وہ مجموعی فوکس ٹوٹ جاتا ہے جو اس کے ذہن کو شانت، دل کو سیراب اور آنکھوں کو شاداب رکھتا ہے۔ یعنی وہ ہمہ گیر یکسوئی جو ذہن اور احساسات کو حالتِ اشتراک میں رکھتی ہے اور subject اور object کے تمام مستقل اور ہنگامی رشتوں کو ایک بڑے دائرۂ وحدت میں سموئے رکھتی ہے، اس میں خلل پڑ جائے تو اس کا نتیجہ پریشانیِ خاطر ہے۔ یہ شعر اس تناظر میں بھی دیکھا جانا چاہیے کہ شعور اور وجود اپنے مشترکہ مرکز سے دور ہو گئے ہیں اور آدمی ایک شعوری خلا اور وجودی بھنور کی لپیٹ میں آ گیا ہے۔ لایعنیت کی ایک طغیانی ہے جس نے آنکھوں کو ان کی اصل جگہ سے اٹھا کر کہیں اور لا پھینکا ہے اور دل کو کہیں اور۔ آنکھ اور دل کی مشترکہ بینائی پارہ پارہ ہو گئی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے اس حد تک منقطع ہو چکے ہیں کہ آنکھ کا دیکھا ہوا دل تک نہیں پہنچتا اور دل کا بوجھا ہوا آنکھ کا مقصودِ دید نہیں بنتا۔ اس

صورتِ حال نے اندر اور باہر کے سب مناظر کو لایعنی بنا کر رکھ دیا ہے۔ یہ ایک المیہ ہے اور پھر اس المنا کی کے ادراک کے دونوں راستے یعنی قلب و چشم بھی بیکار پڑے ہیں۔ یہ اس سے بھی بڑا المیہ ہے۔ ذرا تصور کیجیے کہ المنا کی مہمل ہو جائے اور اسے محسوس کرنے کی راہ بھی بند ہو جائے تو اس سے بڑا المیہ کیا ہو سکتا ہے۔ آنکھیں کہیں تھیں اور دل کہیں تھا کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ دونوں کہیں نہیں تھے۔

اگر اس شعر کو عاشق اور محبوب کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو پریشانیِ خاطر فراق کا حال ہے، اس کے مقابلے میں جمعیتِ خاطر ہے جو وصال کا حال ہے۔ فراق کی ایک ہمہ گیر صورتِ حال ہے جس نے انفس و آفاق کو اپنی گرفت میں لے رکھا ہے۔ محبوب کی دید کے دونوں روزن بند ہو گئے ہیں اور ایسا دھندلکا پیدا ہو گیا ہے جس نے آنکھوں کے آگے بھی پردہ کھینچ رکھا ہے اور دل کے لیے بھی کچھ دیکھنا مشکل بنا دیا ہے۔ آنکھیں باہر نہیں دیکھ پا رہی ہیں اور دل کو اندر کچھ سجھائی نہیں دے رہا۔ محبوب آنکھوں سے اوجھل ہو جائے تو ان کی پوری بضاعتِ دید باطل ہو جاتی ہے۔ اور یہی محبوب دل کو اپنے اندر بھی نہ دکھائی دے تو پھر دل اس خلا ہی کو دیکھتا رہتا ہے۔ اس خلا کو وہ غم سمجھیں جس کی طرف دلِ غم دیدہ میں اشارہ ہوا ہے۔ لیکن یہ بات بس دلِ غم دیدہ کی ایک ادھوری سی توجیہ ہے، اصل میں دل عشق سے منحرف نہ ہو اور محبوب کو فراموش نہ کرے تو کبھی نابینا نہیں ہوتا۔ یہ ایک مستقل اور مسلسل حالتِ دید میں رہتا ہے۔ کبھی یہ دید محبوب کے قرب کے ساتھ ہوتی ہے اور کبھی اس کے غیاب کے ماحول میں۔ یعنی محبوب دور بھی ہو تو دل کو اس کی دید میسر رہتی ہے۔ یہ دل ہی ہے جو فراق میں بھی محبوب کو اوجھل نہیں ہونے دیتا۔ اور ویسے بھی فراق میں شدتِ دید زیادہ ہوتی ہے وصال کے مقابلے میں۔ اس پہلو سے دیکھیں تو دلِ غم دیدہ کی یہ معنویت سامنے آتی ہے کہ محبوب کے فراق میں اسے دیکھنے والا دل، دلِ غم دیدہ ہے۔ اس غم دیدگی میں فراق کا حال اور محبوبِ غائب کو دیکھنے کا عمل اس طرح جمع ہو گیا ہے کہ اسے دیکھنے سے اسے نہ پا سکنے کی اذیت میں اور اضافہ ہو جاتا ہے۔ کبھی محسوس کیجیے گا کہ اندیکھے کو نہ پانا اتنا اذیت ناک نہیں

ہوتا جتنی قیامت خیز یہ سچویشن ہوتی ہے کہ میں اسے دیکھ تو رہا ہوں مگر پا نہیں سکتا۔ تو اب ذرا دلِ غم دیدہ کی معنی خیزی اور خوبصورتی کا اندازہ لگائیے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ دل نے فراق کے تجربے کو جذب کر لیا ہے لیکن آنکھیں اس صورتِ حال سے سمجھوتا نہیں کر پا رہیں کیونکہ ان کے لیے نہ دیکھنا گویا نہ ہونا ہے۔ اس لیے دل کے برعکس محبوب کی جدائی آنکھوں کا حال نہیں بن پاتی۔ دل نہ صرف یہ کہ فراق کو حال بنا لیتا ہے بلکہ اسے وصال میں معنی پیدا کرنے اور وصل کی طلب میں اضافے کا ذریعہ بھی بنا دلیتا ہے۔ یعنی یہ فراق کی اینٹوں سے وصال کا حجرہ بناتا ہے۔

اور کہیں تو یہاں ایسی متعین لاتعینی کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ ہائیڈگر کی کئی باتیں ذہن میں گونجنے لگتی ہیں۔ یہ کہیں پوزیشن بھی ہے اور سچویشن بھی، content بھی ہے اور locale بھی، اور ہماری اصطلاح میں حال بھی ہے اور مقام بھی۔ اس جغرافیے میں ہستی و نیستی اور وجود و شعور کے منطقے ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ یہ کہیں دل کے اندر ہے اور آنکھوں کے باہر۔ آنکھوں کی نسبت سے یہ کہیں nothingness کی سچویشن ہے اور دل کے حوالے سے ہستی کا ایک غیر معلوم مگر محسوس حال۔ آدمی خود کو اور باہر کی دنیا کو مہمل اور معدوم ہوتے ہوئے تجربہ کر لے تو اس تجربے کا اظہار اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ **آنکھیں تو کہیں تھیں دلِ غم دیدہ کہیں تھا**۔ لیکن بھائی، مہمل اور معدوم ہونے کی یہ بات زبان پر تو آ گئی مگر اس بات کو پوری طرح اس شعر پر وارد کرنا درست نہ ہوگا۔ ہاں، اس شعر میں احساس کی جو کثیر الجہاتی، خیال کی جو تہ داری اور اظہار کی جو جمیع الاطرافی پائی جاتی ہے اسے کھنگالتے ہوئے یہ پہلو بھی جیسے خود بخود سامنے آ جاتا ہے کہ محبوب کی جدائی سے عاشق اور اس کی دنیا لایعنیت اور معدومیت کے حصار میں آ جاتی ہے۔ آنکھوں کو بینائی کا مصرف نہیں ملتا اور دل کو احوال کا محل سجھائی نہیں دیتا۔ تو یہ کہیں خود کہیں نہیں ہے۔ اسی کو میں نے متعین لاتعینی سے تعبیر کیا ہے۔ یہ کہیں ایسا ہی ہے جیسے کہ نہیں کے خمیر سے گوندھا گیا ہے! یہ اپنی نفی سے تعمیر ہونے والی سچویشن ہی فراقِ محبوب میں عاشق کے دل اور آنکھوں کا حقیقی مسکن ہے کیونکہ یہیں یہ دونوں ایک دوسرے سے اور خود اپنے آپ سے جدا ہو کر اپنے اپنے حصے کا فراق جھیل سکتے ہیں۔ یہ فراق ایسا ہے کہ نزدیکی اور وصل کی

تمام صورتیں، چاہے داخلی ہوں یا خارجی، ٹوٹ کر اور دولخت ہو کر رہ گئی ہیں۔ وصال کا پورا نظام جڑی ہوئی اینٹوں سے بننے والی دیوار کی طرح مسمار ہو گیا ہے۔ صورت حقیقت سے، لفظ معنی سے، آنکھ دل سے اور غرض ہر چیز اپنے مدارِ تعلق سے منقطع ہو گئی ہے۔ تو اب اس صورتِ حال اور اس پس منظر میں کہیں کو کھوجنے کی کوشش کیجیے۔ اور ہاں، یہ کہنا تو بالکل ہی بھول گیا تھا کہ کہیں کا صیغہ اپنی عمومی سطح پر اضافیت کے معنی رکھتا ہے لیکن اس شعر میں کہیں مطلق ہے اور چشم و دل اضافی۔ اس نکتے پر بھی ذرا توجہ رکھیے گا۔

کیا میں بھی کا ٹکڑا بھی غضب کا ہے۔ لگتا ہے یہ وہ بوتل ہے جس میں اس شعر کی معنویت اور کیفیت کا جن بند ہے۔ کیا کتنا اور کیسا کے معنی میں ہے مگر یہاں اسے جس طرح استعمال کیا گیا ہے اس سے کچھ ایسے معنوی اور کیفیاتی عناصر بھی پیدا ہو گئے ہیں جو کیسا اور کتنا سے زیادہ ہیں، یا یوں کہہ لیں کہ اس سے کیسے اور کتنے میں بھی ایک معنوی اور تاثراتی وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ مثلاً کیا میں بھی اتنے بڑے المیے سے گزر سکتا تھا! میں نے تو پریشانی خاطر کا جو تصور باندھا تھا یہ تجربہ تو اس سے بھی کہیں زیادہ ہے یعنی حال اپنے تصور سے آگے نکل گیا ہے! یہ تو حیرت ہوئی، اب دیکھیے اس میں ایک فخر بھی ہے کہ میری کیا بات ہے کہ میں نے پریشانی خاطر کے تمام گوشے کھنگال ڈالے اور وجود و شعور کو اپنی لپیٹ میں لے لینے والے سمندر کی تہ کو چھو لیا ہے۔ پریشانی خاطر کا مطلب کسی اور لفظ میں پورا نہیں ہوتا، اس کی تکمیل مجھ میں آ کر ہوئی ہے۔ یہ فخر پریشانی خاطر سے قریں میں واضح ہو جاتا ہے۔ یہ بات اسی طرح ہے جیسے کوئی کہے کہ میں نے آتش فشاں دیکھا ہے اور دوسرا بول اٹھے کہ تم نے تو صرف دیکھا ہے، میں تو اس کے اندر کھڑا ہوں۔ اب آتش فشاں کے اندر کھڑے ہونے میں اسے جو تکلیف ہوئی وہ بھی بیان کر رہا ہے اور اس کے نتیجے میں جو احساسِ انفرادیت پیدا ہوا، اس کا بھی اظہار کر رہا ہے۔ یعنی تم کیا جانو میرا پریشانی خاطر سے قریں ہونا!

ایک بات اور کر لیتے ہیں پھر اگلے شعر کی طرف چلتے ہیں۔ عشق آنکھ کا مربی اور دل کا معلم ہے۔ یہ آنکھوں کو دیکھنے کے ساتھ ساتھ نہ دیکھنے کے آداب بھی سکھاتا ہے اور دل کو پانے کے

ساتھ ساتھ نہ پانے کے احوال بھی تعلیم کرتا ہے۔ لیکن محبوب کا یہ فراق ایسا ہے کہ آنکھوں کی تربیت بھی اکارت گئی اور دل کی تعلیم بھی کسی کام نہ آئی۔ یہاں نہ دیکھ سکنا اور نہ پا سکنا اتنا شدید اور اٹل ہے کہ آنکھوں کا ضبطِ نادیدن بھی ٹوٹ گیا اور دل کا تحملِ نایافتن بھی برقرار نہ رہ سکا۔ یہ ہے پریشانی خاطر جو اس شعر کے شجرِ معنی کا بیج ہے۔

اس شعر پر گفتگو تو ہماری حد تک ختم ہو گئی، جاتے جاتے دلِ غم دیدہ پہ ذرا توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ آنکھوں کا دیکھا بدلتا رہتا ہے دل کا دیکھا اٹل ہوتا ہے۔ دلِ غم دیدہ سے کیا اس بات کا ابلاغ نہیں ہوتا کہ زندگی اور کائنات کا substance جو ہے وہ tragic ہے! اس شعر کا ورد کرتے ہوئے ذرا اس پر بھی غور کیجیے گا۔

کس رات نظر کی ہے سوے چشمکِ انجم
آنکھوں کے تلے اپنے تو وہ ماہ جبیں تھا

معمول کے محسوسات اور انسانوں کے عمومی رشتوں میں بڑے معانی داخل کرنا بڑی خلاقی کی بات ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ وہ ہمارے آپ کے روزمرہ کے تعلق میں بڑائی دیکھ لیتے ہیں اور انھیں تہ سے سطح پر لے آنے کی بے نظیر قدرت بھی رکھتے ہیں۔ میر کا محبوب عام آدمی ہے۔ اس عام آدمی میں کوئی ملکوتی خصوصیت پیدا کیے بغیر وہ اس سے ایسا ہی عشق کرتے ہیں جس کی شدت اور گہرائی اگر ابتذال کا کوئی عنصر شامل نہ ہو تو ایک صوفی کے لیے بھی قابلِ رشک ہو سکتی ہے۔ میر ایک آدمی کے عشق سے پیدا ہونے والی تاثیر کو یوں لگتا ہے کہ کائنات گیر بنا دیتے ہیں۔ ان کا محبوب گوشت پوست کا آدمی ہے مگر اس کی آدمیت یوں لگتا ہے جیسے مرکزِ کائنات اور حاصلِ وجود ہے۔
اس غزل کا مطلع فراق کی حالت کا بیان تھا جس نے سب چیزوں کو ایک دوسرے سے بلکہ اپنے آپ سے بھی دور کر دیا۔ یہ شعر وصال کا بیان ہے۔ پہلے شعر میں فراق کا مضمون ذہن اور دل کو لپیٹ میں لینے والے حال کی طرح بیان ہوا تھا جبکہ اس شعر میں وصال ایک واقعہ ہے، جس کی واقعیت حوادث

کے نظام سے بے نیاز ہے۔ فراق بڑا تھا اس لیے وصال بھی بڑا ہے۔

کس رات نظر کی ہے سوے چشمک انجم

یعنی ایک آدم زادے سے وصل میسر تھا جس نے ان چیزوں کو بھی نظر انداز کر رکھا تھا جو اس عالمِ ارض و سما میں سب سے پر کشش بھی ہیں اور صاحب تصرف بھی۔ یہاں انجم یعنی ستارے تقدیر کے ہرکارے ہیں اور تاریخ کے مصنف بھی ہیں اور جمال کے استعارے بھی۔ اب اس میں رعایتیں دیکھیے۔ رات، انجم، ماہ یہ ایک خاندان کے ہیں۔ نظر، چشمک، آنکھوں، جبیں یہ دوسرے خاندان کے مناسبات ہیں۔ ان مناسبات میں ایسی خلاقی ہے کہ کسی طرح کے تصنع اور کاری گری کا شبہ بھی نہیں پیدا ہوتا۔ کوئی ان رعایتوں کو نہ بھی سمجھتا ہو تو اس کی ناسمجھی اس شعر سے محظوظ ہونے میں کوئی بڑی رکاوٹ نہیں بنتی۔ یہ شعر اسے زبردستی نہیں بتاتا کہ میرے اندر یہ یہ رعایتیں ہیں۔

آگے چلنے سے پہلے الفاظ کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سے شعر کی شرح میں مدد ملے گی۔ کس رات: یہاں کس کا حرف ایسا پھیلاؤ، ایسی شدت اور ایسی قطعیت رکھتا ہے کہ اس مصرع کو اگر درست لحن کے ساتھ دو چار مرتبہ خود کو سنانے کے لیے پڑھ لیا جائے تو یہ معمولی سا حرف ایسا تاثر مرتب کرتا ہے کہ اس کے زور سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وقت ایک آن میں غرق ہو گیا ہے اور ساری دنیا ایک نقطے میں سمٹ آئی ہے۔ کس میں موجود امتناع یوں لگتا ہے کہ جیسے پوری کائنات میں جاری ہو گیا ہے۔ اس حرف میں نہیں کی جو کیفیت ہے وہ معمول کی زمانی حرکت اور مکانی پھیلاؤ کے لیے گلے کی رسی بن گئی ہے۔ آپ دیکھ لیں کہ ایک بالکل ہی معمولی اور سراسر محتاج حرف کو میر نے کتنی بڑی معنویت کی تشکیل میں ایک اہم کردار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ وصال میں غیرِ محبوب سے جو لاتعلقی ہوتی ہے اور فخر کی جو کیفیت ہوتی ہے، یہ دونوں کس کے چھوٹے سے پیالے میں سما گئی ہیں۔ واقعی کمال ہے۔ رات کے لفظ میں بھی ایک دلچسپ رعایت یہ ہے کہ یہ وصال جسمانی ہے۔ عاشق اور محبوب ایک ہی سطحِ جسمانیت پر ہیں۔ یہاں میں تھوڑی وضاحت کر دوں کہ عشق کی تقویم میں رات کی اہمیت دن سے زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ ذہن ہو یا قلب،

دونوں کی flowering کا عمل رات میں اور رات سے پیدا ہونے والی یکسوئی کے ماحول میں ہوتا ہے۔ رات میں خفا اور غیاب کا ماحول ہوتا ہے اس لیے اس کی مناسبت حقیقت کے ساتھ ہے جبکہ دن آنکھ کا سہولت کار ہونے کی وجہ سے صورت سے نسبت رکھتا ہے۔ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے اس لیے ٹکڑوں میں بات کر رہا ہوں۔ تو گویا رات عاشق کا وقت ہے، عارف کا وقت ہے اور حقائق کی طرف صورتوں سے منقطع ہو کر ذہنی اور قلبی پیش رفت کا وقت ہے۔ رات میں حاصل ہونے والی تنہائی اکیلے پن سے مجروح ہو جاتی ہے اور دوسرے کی آمد سے مکمل ہوتی ہے۔ اس تنہائی میں دل کا دوسرا اس کا محبوب ہے۔ یعنی عاشق کی تنہائی محبوب کے خیال یا وصال سے مستند اور بامعنی ہوتی ہے۔ محبوب کوئی بھی ہو، عشق اگر سچا ہے تو دونوں سے مل کر بننے والی تنہائی عاشق کو نظامِ صورت سے منقطع کر دیتی ہے۔ یہ بات واضح ہے ناں کہ عشق وحدتِ محبوب کا ادراک ہے۔ محبوب اگر صورت ہے تو باقی سب صورتیں بے اثر اور بے معنی ہیں۔ محبوب کی صورت سامنے ہو تو تمام صورتیں نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ اور ہاں، اس بات کی وضاحت کرنا تو بھول ہی گیا کہ اس شعر میں جو رات ہے وہ کسی روحانی عاشق اور عارف کی رات نہیں ہے، یہ جسم پر گزرنے والی رات ہے۔ جسمانیت کے آفاق پر چھائی ہوئی یہ رات بھی اس روحانی سچویشن سے مناسبت رکھتی ہے جس سے ایک صوفیِ واصل اپنی شب خیزی میں گزرتا ہے۔ یعنی ہر طرف سے کٹ کر محبوب کی طرف یکسوئی کی سچویشن۔ یقیناً یہ روح کی رات نہیں ہے، یہ نفس کی رات ہے جو نفس کی اپنی تاریکی سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے بھی اور اس میں کوئی بڑی تبدیلی لائے بغیر بھی نفس کو روحانیت سے مخصوص ایک موقف اور ایک حالت سے قریب کر دیتی ہے۔ یہ نفس پر بیتنے والی رات ہے لہذا یہ کوئی علامتی رات نہیں ہے کیونکہ نفس علامت سے مانوس نہیں ہوتا۔ یہ واقعی رات ہے اور آغوش میں آیا ہوا محبوب اس رات کے چاند کی حیثیت رکھتا ہے، جس کا نظارہ کرنے والا عاشق پھر ستاروں کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ اب 'نظر کی' کو بھی دیکھ لیتے ہیں۔ یہاں نظر کرنے کے دو مطلب ہیں۔ ایک تو دیکھنا اور دوسرے سمجھنے کی کوشش کرنا۔ تیسرا مطلب بھی ہے مگر وہ یہاں مراد

نہیں ہے، اصلاح کرنا۔ چشمک انجم کے حوالے سے نظر کرنے کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ ستاروں کی جھلملاہٹ دیکھنا اور دوسرا ان کے اشاروں کو بوجھنا یا سمجھنے کی کوشش کرنا۔ دیکھیے میر کس طرح لفظوں کی دوہری مناسبتیں لے کر چلتے ہیں۔ چشمک انجم یعنی ستاروں کی جھلملاہٹ۔ اس جھلملاہٹ کے کئی پہلو ہیں۔ ستارے جھلملا کر خوشی کا اظہار کر رہے ہیں، کوئی خاص اشارہ کر رہے ہیں، شرارت کر رہے ہیں، مذاق اڑا رہے ہیں، چھیڑ رہے ہیں، چڑا رہے ہیں۔ یہاں چشمک انجم کو ان تمام پہلوؤں کے ساتھ برتا گیا ہے۔ ستارے جورات کا نفسِ ناطقہ ہیں، عاشق کی کامیابی پر خوش ہو رہے ہیں، اسے اشارہ کر رہے ہیں کہ رات ابھی اتنی باقی ہے یا تمہاری مہلتِ وصل ختم ہونے میں اتنی دیر ابھی رہتی ہے یا یہ وصال زیادہ دیر کا نہیں ہے۔ تارے عاشق سے اٹکھیلیاں کر رہے ہیں اور محبوب پر سے اس کی توجہ ہٹانے کی کوشش کر رہے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ چشمک شرارت سے آنکھ مارنے کو بھی کہتے ہیں اور یہ لفظ رقابت، حسد اور جھگڑے کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ ان دو پہلوؤں کو بھی جمع کر لیں تو یہ منظر اچھی طرح سمجھ میں آسکتا ہے۔ آنکھ مارنے پر مصحفی نے ایک لاجواب شعر کہا ہے۔ اس کی سچویشن بھی اس شعر سے کچھ کچھ ملتی جلتی ہے۔

میں تیرے خوف سے دیکھا نہ اس طرف کو بہت
ستارۂ سحری مجھ کو آنکھ مار رہا

لیکن میر کا شعر ایک کل کی طرح ہے جبکہ مصحفی کا شعر اس کل کا ایک جزو ہے۔ اس میں کتنی خوبصورتی ہے کہ میں نے ستاروں پر اس لیے نگاہ نہیں ڈالی کہ میں تو چاند جھک کر دیکھ رہا تھا تو بھلا ستاروں کو سر اٹھا کے کیوں دیکھتا۔ یعنی بڑی چیز آسانی سے حاصل تھی تو چھوٹی چیزوں کے لیے تکلیف کیوں اٹھاتا۔ ارے ایک ضروری بات تو رہ ہی گئی۔ ستاروں کی جھلملاہٹ آمدِ صبح کا اشارہ ہوتی ہے۔ اس جھلملاہٹ سے نظریں چرانے کا مطلب یہ ہے کہ میں صبح کے خیال سے بھی بے خبر رہنا چاہتا تھا تا کہ وصال میں بے لطفی نہ پیدا ہو۔ یہ مضمون مصحفی کے شعر میں زیادہ خوبصورتی اور چابکدستی کے ساتھ بندھا ہے۔

آنکھوں کے تلے اپنے تو وہ ماہ جبیں تھا

آنکھوں کے تلے ہونے کا مطلب ہے پورے کا پورا نگاہ میں ہونا۔ اس میں قرب اور نزدیکی کا پہلو بھی ہے۔ جو چیز آنکھوں کے تلے ہو وہ قریب ہوتی ہے اور جس چیز کو دیکھنے کے لیے آنکھیں اٹھانی پڑیں، وہ دور ہوتی ہے۔ پھر تلے اور جبیں میں بھی نیچے اور اونچے کی رعایت ہے۔ جبیں اونچائی پر ہوتی ہے۔

یہ تو لفظوں کے درمیان کارفرما نسبتیں اور رعایتیں ہوئیں۔ اس سارے پس منظر میں شعر کا مضمون یہ ہے کہ محبوب کی دید میسر ہو تو سب چیزیں اندیکھی ہو جاتی ہیں، محبوب کا قرب حاصل ہو تو سب چیزیں دور ہو جاتی ہیں۔ دیکھنے اور سوچنے کا سارا content بس محبوب بن جاتا ہے۔ آنکھ اور دماغ ایک ہی نقطے پر مرتکز ہو جائیں تو یہ ارتکاز قلب کی یکسوئی کو کامل کرتا ہے اور اس کے احوال کے قیام کو نسبتاً سہولت اور تیقن کے ساتھ ممکن بناتا ہے۔ ابھی خیال آیا کہ یہ شعر وصل کا تو ہے لیکن خود اس وصل کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو وہی جس کا تھوڑی دیر پہلے ذکر کیا، یعنی جسمانی قرب، اور دوسرا یہ کہ محبوب کا وہ مستقل خیال جو عاشق کو گویا دائرۂ دید اور حالتِ وصل میں رکھتا ہے۔ اس پہلو سے محبوب کا قربِ جسمانی ضروری نہیں۔ تاہم وصل کی کیفیات میں جسمانیت کا پہلو داخل ہے۔ یہ نکتہ کس رات سے پتا چلتا ہے۔ یعنی کوئی رات ایسی نہیں آئی جس میں محبوب میری نظر میں نہ ہو۔ تو اب یہ ایک رات کا واقعہ نہیں ہے بلکہ سب راتوں کی یاد ہے۔ اسی لیے اپنی پچھلی بات میں اضافہ کرتے ہوئے بلکہ اس بات کو ثانوی درجے پر رکھتے ہوئے یہ کہنا ضروری ہے کہ اس شعر کا بنیادی مضمون یہ ہے کہ خیالِ محبوب وصالِ محبوب ہے جو عاشق کو فزیکل دوری میں بھی فراق کی اذیت سے محفوظ رکھتا ہے۔

تو بھائی، پچھلی ساری گفتگو کو اب اس بات کی روشنی میں دیکھیں۔ لیکن یہ بات پھر کہہ رہا ہوں کہ جس محبوب کا خیال اس کی واقعی دید کے برابر ہے وہ ایک صاحبِ جسم شخصیت ہے اور اس کا جمال بھی انسانی ہے۔ آنکھوں کے تلے اور ماہ جبیں سے یہ واضح ہے۔ آنکھوں کی بینائی جسمانیت

کے اندر ہی کام کرتی ہے اور ماہ جبیں کوئی جسمانی وجود ہی ہو سکتا ہے۔ اور یہ ماہ جبیں بھی کیا کمال کا ہے۔ آسمان کا چاند پھیکا پڑ جاتا ہے، ڈوب جاتا ہے لیکن محبوب کی پیشانی وہ چاند ہے جس کی روشنی کبھی مدھم نہیں پڑتی اور جو کبھی غروب نہیں ہوتا اور جو ہمیشہ بلندی پر رہتا ہے، ایسی بلندی پر جو آسمانی اونچائی سے بھی زیادہ ہے۔ تو جس کو ایسا چاند میسر ہو وہ ستاروں کی طرف خاک دیکھے گا جن کی جھلملاہٹ ہی یہ بتا دیتی ہے کہ ان کی زندگی بس ایک رات ہی ہے۔ **چشمک انجم** کو رقابت اور حسد کے معنی میں لیا جائے تو شعر کی پر لطفی میں یہ اضافہ ہو جاتا ہے کہ ستارے عاشق کو حاصل چاند کو دیکھ کر ایک معاندانہ احساسِ کمتری میں مبتلا ہو گئے ہیں کہ ہمارا چاند تو ایسا نہیں ہے جو اس زمین زادے کو نصیب ہے۔ ان حاسد ستاروں کو اپنے مستقل تجربے کی بنیاد پر یہ غلط فہمی ہے کہ عاشق کا چاند بھی ان کے چاند کی طرح رات جانے کے بعد غائب ہو جائے گا۔ اس پر وہ خوشی اور شرارت سے مسکرا رہے ہیں اور عاشق کو بھی یہ اشارہ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ بس تھوڑی دیر کی بات ہے، پھر کیسا ماہ جبیں اور کہاں کا ماہ جبیں۔ ان بے چاروں کو یہ پتا نہیں ہے کہ عاشق کے آغوشِ دید کو بھرا رکھنے والا چاند رات ہی نہیں دن میں بھی چمکتا رہتا ہے۔ ستارے تو ان کارروائیوں میں لگے ہوئے ہیں مگر عاشق انھیں دیکھ ہی نہیں رہا۔ ظاہر ہے طلوعِ ماہ دیکھنے والا ستاروں کی غروب آمادگی کا منظر کاہے کو دیکھے گا۔

آیا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہونٹوں پہ مرے جب نفسِ باز پسیں تھا

بالکل رسمی سی بات ہے، یہ مضمون اور یہ سچویشن تقریباً انھی لفظوں میں ہر روایتی شاعر کے یہاں مل جاتی ہے۔ عمر بھر کے انتظار کے بعد محبوب کی آمد اور بسترِ مرگ پر پڑے عاشق کا دم نکل جانا عشق کی دنیا کا ایک عام واقعہ ہے۔ یہ واقعہ ہماری پرانی شاعری میں اتنی تکرار کے ساتھ بیان کیا گیا ہے کہ اس میں کوئی احساساتی کشش بھی نہیں رہ گئی اور اس میں پوشیدہ کسی معنی کی طرف بھی

توجہ نہیں کھینچتی۔ بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اس طرح کے مضامین میں ایک بازاری پن سا داخل ہو گیا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے عشق وغیرہ ایک ڈراما ہے جس کا انجام اس سین پر ہوتا ہے۔ اس مضمون کی مسلسل تکرار کے ماحول نے اس مضمون میں چھپے ہوئے احساساتی اور کیفیاتی دوہرے پن کو بری طرح ڈھانپ دیا۔ محبوب کا آنا اور عاشق کی موت ایک لمحے میں ہونے کی وجہ سے محبوب کی آمد کی خوشی اور عاشق کی جان چلی جانے کا غم جیسے ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ پڑھنے والا چونکہ عاشق کو internalize کر لیتا ہے اور اس کا ہم احوال ہوتا ہے، اس لیے اس طرح کے مضامین سے پیدا ہونے والے احساسات قاری کے اندر پہنچ کر مکمل ہوتے ہیں۔ قاری عاشق کی موت کو عاشق کا تجربہ بنا لیتا ہے۔ لیکن مضمون اگر cliché بن جائے تو پڑھنے والا اس شعر سے مغائرت اختیار کر لیتا ہے اور ایک مسلسل بڑھتے رہنے والا فاصلہ پیدا کر لیتا ہے۔ آپ دیکھیے کہ اس شعر میں عاشق کی موت بھی کوئی المیہ تأثر نہیں پیدا کر رہی۔ اس کا سبب یہی ہے کہ یہ منظر دیکھ دیکھ کر اور یہ ماجرا سن سن کر جی اُوبھ گیا ہے اور یہ سارا ہجر و وصال ناگواری کی حد تک مصنوعی لگنے لگا ہے۔ لیکن اب دیکھیے کہ میر نے اس پامال، بیزار کن اور پیش پا افتادہ مضمون میں بھی کم سے کم ایک تخلیقی رمق اور تکنیکی چمک دمک پیدا کر دکھائی ہے۔ ایسا نہیں کہ انھوں نے اس مضمون کی ماقبلِ تکرار اور ریجنل المنا کی کو پھر سے تازہ کر دیا ہے۔ عاشق و محبوب کا کلچرل سیاق و سباق بدل جانے کی وجہ سے ایسا ممکن بھی نہ تھا، مگر یہ کیا کم ہے کہ اس شعر میں میر نے ایک متروک کھنڈر کی اتنی تزئین ضرور کر دی ہے کہ اس کھنڈر کو دیکھنا اب نگاہ کا زیاں نہیں رہا۔ میر نے نہایت چابک دستی سے اس پٹے ہوئے مضمون سے بیزاری کی شدت کو ختم نہیں تو کچھ دیر کے لیے معطل ضرور کر دیا ہے۔ فنِ شعر سے ذرا گہری واقفیت رکھنے والا قاری مضمون سے وحشت سے باوجود اس شعر پر ص کا نشان لگانے پر مجبور ہے۔ اس مجبوری کا سبب یہ ہے کہ میر نے اس شعر میں کوئی رسمی المنا کی پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی اور اس واقعے کو جو زندگی کا آخری واقعہ ہے، ایک لاتعلقی کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ المنا کی احساس نہ بننے پائے یعنی محسوس ہوئے بغیر ذہن میں منتقل ہو جائے

تو اس کی شدت تو گھٹ جاتی ہے مگر یہ ایک شخصی تجربہ بن کر رہ جانے کی بجائے اپنے اندر ایک اٹل تحکم اور پھیلاؤ پیدا کر لیتی ہے۔ المیہ محسوس ہو کر سکڑ جاتا ہے اور اس کی احساساتی شدت اس کی معنویت کو اوجھل کر دیتی ہے۔ میر کا یہ جو امتیاز ہے کہ وہ اپنی شخصیت میں دوسرے پن کے عنصر کو بہر حال غالب رکھتے ہیں، اس کی تفریقی افادیت اس طرح کے مضامین کے بیان میں واضح ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔ ذرا اس شعر کو کھولنے کی کوشش کیجیے تو اندازہ ہو جائے گا کہ میری بات میں کوئی سچائی ہے یا نہیں۔ عاشق کو محبوب کے لمبے اور مسلسل انتظار نے بسترِ مرگ پر لا ڈالا ہے۔ محبوب نے پہلے ہی سے اسے اپنی طرف آنے کی اجازت نہیں دی مگر یہ امید دلا رکھی تھی کہ کسی وقت میں خود تمہارے پاس آ جاؤں گا۔ لیکن کب آؤں گا، یہ میری مرضی ہے۔ عاشق نے خود کو اسی کب میں کھپا رکھا ہے اور اپنی ہستی کا واحد حال اور مقصود اس آن کے تصور کو بنا رکھا ہے جس میں یہ کب اب بن جائے گا۔ یہ زندگی بھر ہر لمحے کو وہی اب بنانے کی کوشش کرتا رہا یہاں تک کہ مرنے کی نگر تک پہنچ گیا۔ محبوب ان سب احوال و معاملات سے پوری طرح باخبر ہے۔ اس نے جب دیکھا کہ عاشق بس مرنے ہی والا ہے تو اس کے آخری سانس کا درست اندازہ لگا کر اس کے سامنے پہنچ گیا تا کہ عاشق کو اپنے آخری اب میں اُس کب کو ڈھلتا ہوا دیکھنے کا موقع مل جائے اور خود محبوب، عاشق کے اب میں سمانے سے محفوظ رہے۔ ادھر دوسری طرف عاشق کو احساس ہے کہ وہ انتظار کے دائرے کو مکمل کر چکا ہے، لمحۂ مرگ دراصل انتظار کا تکمیلی لمحہ ہے جو اس کی المیہ کیفیت کو نشاطیہ معنویت میں بدل دے گا اور عاشق کو محبوب کے جبری حوالے سے بلند کر کے اس طمانیت تک پہنچا دے گا کہ اس کا عشق سچا تھا اور وہ عاشقِ کامل ہے۔ عشق کے صدق و کمال کی realization کے لیے فراق کارآمد ہے اور وصال risky۔ محبوب پر کلی انحصار اور محبوب کی دائمی احتیاج عاشق کو اپنی تکمیل سے روک دیتی ہے یا روک سکتی ہے، اسی لیے سوانحِ عشق کا آخری لمحہ عاشق کی خود انکشافی کا لمحہ ہوتا ہے۔ اس میں محبوب ناگزیر نہیں رہتا۔ یعنی مل جائے تو ٹھیک، نہ ملے تو بھی ٹھیک۔ میر اس لمحے میں ہیں جب ان کا محبوب اچانک آ گیا۔ یہ لمحہ اپنے انکشاف کا لمحہ ہے، محبوب کے انتظار کا لمحہ

نہیں، یہ لمحہ فراق کا پھل ہے، وصال کا بیج نہیں۔ یہ موت کا لمحہ ہے جس کا پھیلاؤ زندگی سے زیادہ ہوتا ہے۔ اس لمحے میں گزری ہوئی طویل زندگی بھی ایک گوشے میں سما جاتی ہے۔ تو اس لمحے میں جو اتمامِ انتظار کا لمحہ ہے، جو تکمیلِ عشق کا لمحہ ہے اور جو تصدیقِ عاشق کا لمحہ ہے، محبوب کا روایتی چالاکی اور ستمگری کے ساتھ آ جانا کوئی اتنا بڑا واقعہ نہیں رہ جاتا جو اس خود رسیدہ عاشق کو حیران، شاکی یا خوش کر دے۔ اب وصال کا context بدل گیا ہے جس میں محبوب تو باقی ہے مگر اس کی شخصیت غیر ضروری ہو گئی۔ اس فضا میں دیکھیں تو اس واقعے کے بیان میں جو disinterestedness سب سے زیادہ نمایاں ہے، وہ کسی قدر سمجھ میں آ جاتی ہے۔ محبوب سے چوک یہ ہو گئی کہ وہ جس لمحے میں عاشق کے پاس آیا وہ طلب کا لمحہ نہیں تھا، حصول کی ساعت تھی۔ اس عالم میں وہ محبوب حافظے میں تو تھا، دل میں نہیں۔ اس شعر میں ایک ہلکا سا قلق ضرور ہے لیکن وہ اس پہلو سے ہے کہ میں تو جا رہا ہوں، اب تمھارا کیا بنے گا۔

یہ تو اس شعر کی ایک جہت کی طرف ہم نے اشارہ کیا جس سے مضمون کے عامیانہ پن کی طرف نظر نہیں جاتی۔ کوئی چاہے تو اسی بیزار کن مضمون کو اس شعر کا پورا مفہوم قرار دے سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے کہ یہ بالکل سادہ سا شعر ہے جس میں عاشق اپنے ساتھ ہونے والی ایک ستم ظریفی کو بیان کر رہا ہے۔ اس شعر کا خلاصہ یہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ عاشق کی بدنصیبی تو دیکھو کہ اس کے لیے محبوب کا فراق تو ستم تھا ہی، وصال بھی بس مذاق ہی نکلا۔ ایک لمبی بے التفاتی اور ٹال مٹول کے بعد محبوب آیا بھی تو اس وقت آیا جب عاشق کا آخری سانس نکل رہا تھا، یعنی وہ کچھ بول سکتا تھا نہ دیکھ سکتا تھا۔ شعر کی یہ تشریح ظاہر ہے کہ غلط نہیں ہے لیکن اس میں شعر کی فنی اور تکنیکی خوبیوں کی طرف اشارہ کرنا بہت ضروری ہے تاکہ مضمون کے باسی پن کو نظر انداز کروایا جا سکے۔ تو اس مفہوم کے دائرے میں رہتے ہوئے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ میر نے لفظوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس دائرے کی تنگی اور کڑھن محسوس نہیں ہوتی۔ آیا تو سہی کے ٹکڑے میں طنز، زہر خند، شکایت، یاس، خود فریبی، بے نیازی اور ایک تمکنت اس طرح جمع ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اب آپ خود

سوچیے کہ ان مختلف اور کہیں کہیں متصادم اجزا سے بننے والے احساس میں کس درجہ کی unified complexity ہوگی! احساس کی اسی complexity نے شعر کو محض ایک مضمون رہ جانے سے محفوظ رکھا ہے۔ بلکہ محفوظ ہی نہیں رکھا، ایک تخلیقی کمال کا نمونہ بھی بنا دیا کہ دیکھو ایک بڑا شاعر مردہ مضمون میں بھی زندگی کی رو دوڑا سکتا ہے، بے کشش بات کو بھی پر کشش بنا سکتا ہے، یعنی بدصورتی کو بھی beautify کر سکتا ہے۔ اسی طرح کوئی دم ایک ادھورا اور insignificant لمحہ ہے۔ کوئی کا حرف بتاتا ہے کہ اس لمحے کو تکلفاً اور مروتاً ہی لمحہ کہا جا سکتا ہے۔ کوئی دم کے لیے آنے کا مطلب یہ ہے کہ آنا نہ آنا برابر ہے، اس کا آنا اس کے نہ آنے کی مسلسل کیفیت پر ذرہ برابر بھی اثر انداز نہ ہوا۔ اسی کو میں نے ابھی محبوب کی چالاکی کہا ہے کہ وہ آیا بھی تو ایسے کہ منتظر عاشق کو وہ لمحہ بھی نہیں ملا جس میں اس کی ایک جھلک بھی دیکھنے کی گنجائش ہو۔ کوئی دم بس ایک پل کے معنی میں بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس معنی میں بھی ایک خوبصورتی ہے۔ اس سے یہ پہلو زیادہ اجاگر ہو جاتا ہے کہ محبوب کے آنے کا لمحہ عاشق کے جانے کا لمحہ ہے۔ اس ایک لمحے میں محبوب کی آمد اور عاشق کی رخصت اس طرح جڑی ہوئی ہے کہ ان دو واقعات کو ایک دوسرے سے علیحدہ رکھنے کی کوئی جگہ ہی نہیں رہی۔ دم اور نفس میں وہ space ہی نہیں ہے جہاں کسی طرح کی دوئی اور متوازیت سما سکے۔ اس رخ سے دیکھیں تو شعر سے لطف اندوزی میں کچھ اضافہ ضرور محسوس ہوگا۔ پھر نفسِ بازپسیں کا ہونٹوں پر ہونا بھی خاصا معنی خیز ہے۔ یعنی جینے کا عمل بالکل اختتام کو پہنچ چکا تھا اور موت میں داخلے کا دروازہ پورا کھل چکا تھا۔ یعنی محبوب زندگی کے آخری لمحے میں آیا جب اس کے ہی کوئی معنی نہیں رہ گئے تھے۔ یہ خیال بہت پُرلطف ہے کہ محبوب تو پوری calculation کر کے عاشق کے آخری لمحے میں آیا مگر یہ چالاکی دکھاتے وقت وہ بالکل بھول گیا کہ موت زندگی کو اس کے تمام content سمیت absurdise کر دیتی ہے اور یہی آدمی کا آخری تجربہ ہوتا ہے۔ اس تجربے میں صرف ایک چیز حقیقی رہ جاتی ہے اور وہ ہے میں۔ محبوب یہ سمجھ ہی نہ سکا کہ جس لمحۂ آخر میں عاشق کے لیے صرف وہ حقیقی رہ گیا ہے، اس کے جانے نہ جانے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

آخر میں نفسِ بازپسیں پر غور کر لیتے ہیں۔ نفسِ بازپسیں اور محبوب کی آمد میں تضاد کی رعایت ہے، یہ تو بالکل سامنے کی بات ہوئی، ذرا گہری بات یہ ہے کہ نفسِ بازپسیں میں کوئی دم کے مقابلے میں زیادہ زور، زیادہ شکوہ، زیادہ قطعیت، زیادہ پھیلاؤ اور زیادہ معنویت ہے۔ اس سے یہ نکتہ نکلا کہ جو لمحہ محبوب کی آمد اور عاشق کی رخصت کا ہے، اس میں عاشق کی رخصت زیادہ بڑا واقعہ ہے اور خود عاشق کے لیے محبوب کی آمد سے زیادہ بامعنی حال اور تجربہ ہے جس نے پہلی بار خود عاشق کے لیے محبوب کو ثانوی بنا دیا ہے۔

اب کوفت سے ہجراں کی جہاں تن پہ رکھا ہاتھ
جو درد و الم تھا سو کہے تو کہ وہیں تھا

اس سے ملتا جلتا مضمون غالب نے بھی باندھا ہے:

جاتی ہے کشمکش کوئی اندوہِ عشق کی
اب جس جگہ کہ داغ ہے واں آگے درد تھا

بہت اچھا شعر ہے، لیکن میر کے آگے رکھتے ہی معمولی اور مصنوعی بن جاتا ہے۔ غالب کے شعر میں معنی بننے کی صلاحیت زیادہ ہے مگر احساس اور کیفیت بننے کی صلاحیت بہت کم۔ جبکہ میر کا شعر معنی اور کیفیت کے امتیاز کو ختم کر دیتا ہے۔ اندوہِ عشق کی کشمکش پر سوچنا پڑتا ہے کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ سوچنے کے نتیجے میں حاصل ہونے والا مطلب قاری کے اندر تکلف کے ساتھ ہی کسی احساس یا کیفیت میں ڈھلے گا۔ اور یہ غالب کا مسئلہ ہے کہ وہ عشقیہ مضامین کو بھی زیادہ تر تصورات کی طرح بیان کرتے ہیں، احوال کی طرح نہیں۔ اس وجہ سے غالب کا ہجر و وصال کوئی احساساتی جہت کم ہی رکھتا ہے۔

اس شعر کا مضمون سادہ سا ہے۔ محبوب کی جدائی نے عاشق کو سراپا درد بنا رکھا ہے۔ لیکن اس سادہ اور رسمی سے مضمون کو اظہار اور احساس کی جس سطح پر بیان کیا گیا ہے اور اس میں معنی خیزی اور

احوال انگیزی کے جو امکانات داخل کر دیے گئے ہیں، وہ قاری کو ششدر کر دیتے ہیں۔ ایسا فراق ہے کہ جسم کا ذرہ ذرہ دردِ فراق کے تمام احوال کا حامل بنا ہوا ہے۔ اب دیکھیے کہ یہ بات کہلوانے والا احساس کس درجے کا ہوگا، اور اس احساس میں شریک ہو کر خود ذہن نے اپنے اندر کیسی کیسی گہرائیاں پہلی بار سیر کی ہوں گی! اس شعر کا جو ابتدائی اور قدرے ادھورا مفہوم ہے، وہ یہ ہے کہ میں تو تنگ آ گیا ہوں کہ یہ ہجر میرے اندر کتنا اور سرایت کرے گا، جہاں ہاتھ رکھو وہ جگہ بتاتی ہے کہ سارا درد یہیں پر ہے۔ یعنی دردِ فراق سو جگہوں پر پھیلا ہوا ہے اور ہر جگہ یہ درد اپنی کامل حالت میں ہے۔ ایک ناقابلِ تجزیہ کل کی طرح محبوب کی جدائی نے عاشق کے اندر دردمندی کے تمام مراکز کو اپنا ظرف بنا رکھا ہے۔ ہر مرکز کا درد مشترک ہے مگر ایک دوسرے پر موقوف نہیں ہے۔ دل کا درد، بدن کے درد سے شدت اور معنویت ہی میں نہیں، اپنی ماہیت میں مختلف ہے۔ اس اصولی اور اٹل اختلاف کو ایک نئی طرح کی وحدتِ احساس سے رفع کر دینا، کوئی عام بات ہے۔ اور پھر احساسات کی یہ تالیف کسی مابعدالطبیعی اور عارفانہ سیاق و سباق میں نہیں ہو رہی بلکہ اس کا پورا ماحول عام آدمی کی دنیا ہے۔ یہ مجبور آدمی خود کو روحانی وجود نہیں کہتا، بس ایک حیاتیاتی اور نفسیاتی دائرے میں بود و باش رکھنے والے وجود کی حیثیت سے اس محبوب کا ہجر جھیل رہا ہے جو خود بھی اسی دائرے کا باسی ہے۔

اب ذرا شعر کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے اس کے لفظی محاسن دیکھے لیتے ہیں۔ پہلا حرف ہی صناعی کی کرامتوں کے دیباچے کی طرح ہے۔ اب میں کئی معنوی پرتیں اور احساساتی جہتیں جمع ہو گئی ہیں۔ سب جانتے ہیں کہ میر حرف کی خلقی ناتمامی کا ازالہ کر دیتے ہیں اور اسے بھی کسی اسم اور مکمل لفظ کی طرح کامل المعنی بنا دیتے ہیں۔ زبان کی تقویم میں حرف کی حیثیت لمحے کی ہوتی ہے، مکمل ساعت کی نہیں۔ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اس کے بغیر لفظ اور معنی کی مفہومی تحدید نہیں ہو سکتی۔ میر حرف کی اس اہمیت کو غالباً اکثر بڑے شعرا سے بھی زیادہ جانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ حرف کو قریب قریب لفظ بنا دیتے ہیں، جیسا کہ ابھی ذکر ہوا۔ اس شعر میں اب ایسا

استعمال ہوا ہے کہ اس سے کوئی متعین مفہوم نکالنا مشکل ہے۔ یہاں اب کے کئی مفہوم ہیں۔اب یعنی اس لمحے میں، اب یعنی آخرِ کار، بالآخر، اب یعنی وہ لمحہ جو زمانے کا خلاصہ ہے اور جسے کبھی نہیں گزرنا۔ اسی طرح اس حرف میں ایک احساساتی تنوع بھی ہے۔ یعنی تنگ آ کراب، ہجر کے احوال میں پختہ ہوکراب، وصل سے بالکل مایوس ہوکراب، جسم میں جان آئی تواب، ہجر کی چوٹ محسوس کرنے کے قابل ہوگیا تواب، وغیرہ۔ آپ نے دیکھ لیا ہوگا کہ میر نے یہاں اب کو شعر کا معنوی اور کیفیاتی context بنا دیا ہے۔ اس میں ہجر اور اس کی معنویت و کیفیت جیسے crystallize ہوگئی ہے۔

کوفت کا لفظ بھی ایسا استعمال ہوا ہے کہ اس کی نظیر شاید کہیں اور سے نہ لائی جا سکے۔ کوفت کا لغوی مطلب ہے چوٹ، یعنی چوٹ لگنے کا احساس، صدمہ، اندوہ، ہر وقت محسوس ہونے والا غم۔ اس کا مصدر ہے کوفتن، دوسرا مصدر ہے 'کوبیدن'۔ دونوں کا مطلب ہے ضرب لگانا، کوٹنا، پیٹنا، وغیرہ۔ اردو میں کوفت کا غالب مطلب ہے شدتِ درد و الم سے پھوڑے کی طرح پکنا۔ یہ لفظ ہمارے یہاں زیادہ تر تکلیف اور بیزاری کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اب ہم اس کے لغوی مفاہیم سے دور جائے بغیر اس کی ایک معنوی تشکیل کرتے ہیں۔ کوفت صدمے اور تکلیف کا وہ تجربہ ہے جس میں ذہن، دل، جسم سب ایک ہو جاتے ہیں اور اس کا سبب ہمیشہ باہر ہوتا ہے۔ کم ہی لوگ ہیں جو صدمے کا پورا مطلب جانتے ہوں گے لہٰذا احتیاطاً عرض کر رہا ہوں کہ صدمہ ضرب اور چوٹ کو کہتے ہیں۔ اس تجربے میں صدمہ، یاس، شکایت، تکلیف اور قدرے بیزاری آپس میں گتھے ہوتے ہیں اور اس کا مجموعی حال ہانڈی کھولنے اور پھوڑا پکنے کا سا ہوتا ہے۔ دیگر بڑے احساسات کی طرح کوفت میں بھی کیفیت مفہوم سے زیادہ اور اس پر غالب ہوتی ہے۔ میر نے اس لفظ کے یہ تمام ممکنہ shades یہاں exhaustively برت کر دکھا دیے ہیں۔ اور یہ کوفت بھی ہجراں کی کوفت ہے جس کا ختم ہونا یا ماند پڑ جانا محال ہے۔ اور جس کا جزوی ہونا یا مخصوص احساسات تک محدود رہنا بھی ممکن نہیں۔ محبوب کا ہجر تمام احساسات سے محسوس ہوتا ہے اور اس

کے ہوتے ہوئے کوئی ایسا احساس سر نہیں اٹھا سکتا جو اس سے لاتعلق ہو۔ آپ سمجھ رہے ہیں ناں کہ آدمی میں احساسات کی مختلف تشکیلات کا عمل ایک دوسرے سے متوازی حالت میں چلتا رہتا ہے، جیسے احساسِ غم اور احساسِ خوشی۔ غم خوشی کی حس کو اپنی لپیٹ میں نہیں لیتا اور خوشی غم کے احساس کو نظامِ محسوسات سے خارج نہیں کرتی۔ لیکن ہجر/عشق چونکہ محبوب کی طرف کلی یکسوئی اور فنائیت ہی کے جذبے کا نام ہے اس لیے عاشق میں ایک احساساتی وحدت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ وحدت فراقِ محبوب میں اپنا پورا اظہار کرتی ہے اور اپنا پورا ادراک کرواتی ہے۔ احساسات کی کثرت محسوس کی وحدت میں صرف ہو جاتی ہے۔ پھر ہجراں کی کوفت جس نے ذہن اور احساسات کو ہم حال بنا رکھا ہے، ہر نئے لمحۂ فراق میں بڑھتی جاتی ہے۔ اس کا سبب سمجھے! ہجر میں وقت کا ایک significant کردار ہوتا ہے، دو برس کا ہجر ایک برس کی جدائی سے زیادہ شدید ہوتا ہے، جبکہ وصل میں ایسا نہیں ہوتا۔ وصل خود کو یاد نہیں رہنے دیتا اور فراق خود کو بھولنے نہیں دیتا۔ اور وقت احساسِ خودی سے مشروط ہے، خود فراموشی کی کوئی مدت نہیں ہوتی۔ تو جناب، ہجر کی چوٹ جسم کی تصدیق کے بغیر ناقص ہے، اسی لیے اس شعر میں تن مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر بالفرض یہاں تن کی جگہ دل ہوتا، تو قلب کی تمام تر علویت اور معنویت کے باوجود شعر بالکل معمولی اور بے رَس ہو کر رہ جاتا۔ یہاں اگر صوفیوں کی طرح بات کرنے کی اجازت ہو تو یہ کہوں گا کہ اعلیٰ کا تجربہ اسفل تک مار نہ کرے یا قلب کا حال جسم کو بھی متاثر نہ کرے تو ایسا تجربہ اور ایسا حال غیر مصدقہ ہے۔

تو خیر، دوسرے مصرعے کا درد والم، کوفت کی تشریح ہے۔ کوفت کا لغوی مطلب درد والم ہی ہے، لیکن میر نے اپنے حسنِ اظہار سے یہ بھی جتا دیا کہ یہ کوفت اپنے معنی سے بھی زیادہ ہے۔ یہ شعر بالکل واضح طور پر دکھا دیتا ہے کہ یہاں کوفت کل کی سی ہے اور درد والم اس کے لازمی اجزا اور آثار ہیں۔ اور یہ کل اپنے ان اجزا سے زیادہ ہے۔ یہاں درد اپنے فوری مفہوم میں استعمال ہوا ہے، یعنی جسمانی درد۔ یا یوں کہہ لیں کہ اس درد کی لہریں پورے وجود میں دوڑ رہی ہیں لیکن اس کے احساس کا مرکز جسم ہے۔ یہ وہ درد نہیں ہے جو مثال کے طور پر اس مصرعے میں بیان ہوا ہے کہ

"درد دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو"۔ اورالم قلبی ہے۔ یعنی کوفت جسمانی درد اور قلبی الم کا آمیزہ ہے اور اس آمیزے سے بلند ہوتا ہے۔ الم محض غم نہیں ہے۔ غم تو بس ماضی و حال تک محدود ہوتا ہے۔ الم مستقبل کو بھی اس کے آخر تک اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ یعنی غم تاریخی ہوتا ہے اور الم تقدیری۔ الم کے حوالے ہی سے یہ پتا چلتا ہے کہ دردِ ہجر نہ کم ہوگا، نہ ختم ہوگا۔ درد والم میں ایک رعایت اور بھی ہے، درد میں حرکت ہوتی ہے جبکہ الم ساکن ہوتا ہے۔ ان میں وہی فرق اور وہی نسبت ہے جو تاریخ و تقدیر میں ہے۔ یہ مبنی بر تضاد ہم آہنگی بہت پُر لطف اور بہت با معنی ہے۔

کہے تُو کا ٹکڑا بھی کمال کا ہے۔ ویسے تو یہ گوئی کا ترجمہ ہے جو زیادہ تر گویا کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے یا ایک زمانے تک ہوا کرتا تھا، اردو میں کم اور فارسی میں زیادہ۔ فردوسی اور حافظ کے یہاں سے اس کے استعمال کے دو نمونے پیش کرتا ہوں:

گواہی دہم کایں سخن ھا ز اوست
تو گویی دو گوشم پر آوازِ اوست

فردوسی

(میں گواہی دیتا ہوں کہ یہ ساری باتیں اسی کی طرف سے ہیں۔ تو کہے گا کہ میرے دونوں کان اس کی آواز سے بھرے ہوئے ہیں)

گویی از صحبت ما نیک بہ تنگ آمدہ بود
بار بربست و بہ گردش نرسیدیم و برفت

حافظ

(گویا وہ ہماری صحبت سے بہت زیادہ تنگ آ چکا تھا۔ اس نے سامانِ سفر باندھا اور چلا گیا جبکہ ہم اس کی گرد کو بھی نہ پہنچ سکے)

میر نے اس روز مرہ کو اپنے حسب معمول شعر کے مضمون میں ایک نئی حیثیت دے کر استعمال کیا ہے۔ یہاں تُو یوں لگتا ہے جیسے میں کی ہی توسیع ہے۔ آپ دیکھیے کہ شعر میں میں کا

صیغہ استعمال نہیں ہوا۔ اب تُو کے لفظ میں گویا میں کی طرف اتنا قوی اشارہ کر دیا ہے کہ الگ سے میں کہنے کی ضرورت ہی نہ رہی۔ دوسرے یہ کہ تُو میں میں کی ذہنی اور وجودی تشکیل کو مکمل کرنے والی قوت یعنی self-detachment کو اظہار دے دیا۔ یہ تُو دراصل خود سے مغائرت پیدا کر لینے والا میں ہی ہے۔ من وتو کا ایک بالکل ہی غیر مابعدالطبیعی اور غیر عارفانہ سیاق وسباق کا ایسا ادغام محالات میں سے ہے جسے میر نے اپنی شدتِ احساس اور قدرتِ کلام سے ممکن کر دکھایا۔

اور اب کے ساتھ تھا کا استعمال بھی خوب ہے۔ یعنی دائرہ اب کا ہے لیکن اس دائرے کا مرکز تھا ہے۔ یہ اب ایسا ہے گویا وقت کا پورا پھیلاؤ اس آن یا نقطے میں سمٹ آیا ہے۔ اور تھا کو میر نے ایک مطلق دوام کا استعارہ بنا دکھایا ہے۔ دوام کو ماضی کے صیغے میں استعمال کرنا ہماری روایت ہے، جیسے بود بمعنی تھا وجود کو بھی کہتے ہیں۔ اور نبود بمعنی نہ تھا عدم کو کہا جاتا ہے۔ بود میں رہے گا شامل ہے اور نبود یعنی نہ تھا کے اندر کبھی نہ ہوگا کا حکم بھی داخل ہے۔ یہاں بات مکمل ہو گئی مگر ایسے ہی شوق پورا کرنے کے لیے کہہ رہا ہوں کہ ہمارے یہاں ہست و بود کی ترکیب بھی مستعمل چلی آ رہی ہے۔ اس کا مطلب becoming and being ہے، یعنی وجودِ ممکن اور وجودِ مطلق یا وجودِ عارضی اور وجودِ مستقل۔ ہست یعنی ہے becoming ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ جو صرف حال میں ہے وہ مستقبل میں نہیں رہے گا یا یوں کہہ لیں کہ جس ہے کا ہونا تھا کو qualify نہیں کرتا وہ رہے گا کی اہلیت بھی نہیں رکھتا۔ سمجھ گئے ناں! جس حال کا ماضی نہیں ہے، اس کا مستقبل بھی نہیں ہے۔

اور ہاں، ایک بات کہنا تو بھول ہی گیا۔ جو درد و الم تھا، کا مطلب ہے کہ درد والم کی جتنی حالتیں ہو سکتی ہیں وہ سب کی سب جسم کے ہر ذرے میں بتمام وکمال سمائی ہوئی تھیں۔ ہجرِ محبوب میں درد والم کی جتنی بھی قوت تھی وہ ساری کی ساری مجھ پر صرف ہو گئی۔ اور center of pain بھی ایک نہیں ہے بلکہ بے شمار ہیں، اور ان بے شمار مراکزِ درد والم کو ایک دوسرے سے کمک لینے کی بھی کوئی ضرورت نہ رہی۔ یہ پہلو بھی ملحوظ رکھیں تو اس شعر کی تاثیر بڑھ جائے گی۔

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

مضمون کوئی خاص نہیں ہے۔ بات بس اتنی سی ہے کہ ہم نے غزل گوئی کا کام سیکھا تھا، وہی عمر بھر کرتے رہے۔ لیکن رعایتوں کی ایک کہکشاں ہے۔ لفظ کثرتِ مفاہیم کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اور ان کے درمیان طرح طرح کی نسبتیں پیدا کی گئی ہیں۔ سب جانتے ہیں کہ میر سامنے کے مضمون کو بھی اس طرح باندھتے ہیں کہ اس میں بھی شاعرانہ عظمت کے بہت سے عناصر داخل کر دیتے ہیں۔ سیدھے سے مفہوم میں کوئی مصنوعی پیچیدگی پیدا کیے بغیر وہ لفظ پر اپنی قدرت کے ایسے مظاہر دکھا دیتے ہیں کہ مضمون کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ اگر غور سے دیکھیں تو یہ بہت نادر وصف ہے کہ شاعر معنی میں کوئی طمطراق پیدا کیے بغیر لفظ کی ایسی structuring کرے، ایسی تنظیم کرے کہ پڑھنے والا ادراک اور احساس کی اس سطح پر پہنچ جائے کہ معنی و مضمون کی تشکیل کا عمل ذہن اور واقعے سے زیادہ لفظ میں ہوتا ہے۔ اور الفاظ کی باہمی نسبتیں ذہن اور شے کی نسبت سے بڑھ کر معنی خیز ہو سکتی ہیں۔ میر اس نکتے کو تجربہ کروا دیتے ہیں کہ لفظ اپنے مفہوم سے زیادہ ہوتا ہے۔ یہ شعر بھی اس کی ایک مثال ہے۔ الفاظ اس طرح استعمال ہوئے ہیں کہ یوں لگتا ہے کہ معنی، لفظ کی ایک dimension ہے۔ اس چیز کو عملاً کارفرما دیکھنے کے لیے اس شعر میں استعمال ہونے والے لفظوں کا تجزیہ کر لینا چاہیے۔

جانا کے کئی پہلو ہیں اور میر نے اسے ان تمام پہلوؤں سمیت برتا ہے۔ اس کا ایک مطلب ہے معلوم کیا، دوسرا مطلب ہے سیکھا، تیسرا مطلب ہے سمجھا، چوتھا مطلب ہے مہارت حاصل کی، پانچواں مطلب ہے یکسو ہوا، چھٹا مطلب ہے نظامِ ادراک و اظہار بنایا۔ ان چھ مطالب میں بظاہر یہ محسوس ہوگا کہ اکثر کو زبردستی الگ الگ کیا گیا ہے، اصل میں یہ ایک ہی مطلب ہے۔ جیسے معلوم کیا، سیکھا اور سمجھا فی الواقع ایک ہی چیز ہے۔ ایسا نہیں ہے، ان تینوں میں کچھ امتیازات ہیں جو انھیں جداگانہ حیثیت دیتے ہیں۔ معلوم کیا ذہن کے فعل کا نتیجہ ہے، سیکھا میں فعل کا پہلو بھی ہے اور

انفعال (passivity) کا بھی ہے اور سمجھا ذہن انفعال (passivity) کا نتیجہ ہے۔ اور یہ اصول ہمیشہ یاد رکھیے کہ دو چیزوں کی باہمی مماثلت انھیں ایک نہیں بناتی بلکہ ان کی دوئی کو زیادہ با معنی کر دیتی ہے۔ اسی طرح جز میں بھی کئی پہلو ہیں جنھیں اس شعر میں اکٹھا کام میں لایا گیا ہے۔ جز یہاں سوائے کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے لیکن شعر میں جاری وساری رعایاتِ لفظی میں یہ کلمہ اپنے دیگر مطالب کے ساتھ ایک ضروری کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان رعایتوں کو ہم آگے چل کر کھولیں گے، ابھی تو ایک ایک لفظ کا اندرونہ کھنگال رہے ہیں۔ سوائے کے علاوہ اس کا ایک مطلب ہے ٹکڑا، دوسرا مطلب ہے وجود فی الخارج (particular)، تیسرا مطلب ہے کتاب یا کتاب کا ایک باب یا کاغذات کا ایک دفتر۔ غزل کا مفہوم اتنی شدت سے قطعی ہے کہ اس میں معنی کا تنوع دکھانا بظاہر ممکن نہیں لگتا۔ یعنی یہ شاعری کی ایک صنف کا نام ہے، مسمیٰ واضح ہو تو اسم کی دلالت واحد ہوتی ہے۔ دیکھیے ایسے قطعی الدلالت لفظ میں میر نے ایک دوہرا پن پیدا کر دکھایا ہے۔ آپ پرانی کتابیں دیکھیں، ہر جگہ لکھا ملے گا کہ غزل کا مطلب ہے عورتوں سے باتیں کرنا۔ اس مطلب کو حاضر رکھیں تو یہ شعر یہ کہتا سنائی دیتا ہے کہ میں نے زندگی میں، اس دنیا میں عشق بلکہ زیادہ صحیح لفظوں میں عشق بازی کے سوا کچھ سیکھا نہ کچھ کیا۔ بقولِ ولی:

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی و کیا مجازی کا

غزل کے لفظ سے اس طرف بھی اشارہ ہوتا ہے کہ میر امقصدِ حیات بس جمالیاتی تھا، کچھ اور نہ تھا۔ اور یہ آ کر کے کا ٹکڑا بھی خوب آیا ہے۔ آج کی زبان میں یہاں کے زائد ہے، مطلوب نہیں۔ کیسی بدذوقی ہے کہ یہ روزمرہ ترک کر دیا گیا۔ کے سے آنا مکمل ہو جاتا ہے اور اس کے بعد کی صورتِ حال شروع ہو جاتی ہے۔ محض آ کر میں یہ بات نہیں ہے۔ آ کر کے میں صاف نظر آتا ہے کہ مسافر اب مسافر نہیں رہا، مقیم بن گیا ہے۔ جبکہ آ کر میں مسافر مسافر ہی رہتا ہے۔ اس ٹکڑے کا مطلب تو، فعل ہونے کی وجہ سے، تقریباً ایک ہی ہے: اتر کے، پہنچ کر، داخل ہو کر، مقیم ہو

کر۔ لیکن ٹھہریں، یہ سب مطلب آنے کے ہیں، آ کر کے میں کے کا حرف آنے کے بعد کا احاطہ کرتا ہے۔ مطلب ہوگا پہنچنے کے بعد، اقامت اختیار کر لینے کے بعد۔ جہاں میں ویسے تو کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن اس سے میر نے ایک رعایت پیدا کی ہے۔ اس کی نشاندہی ابھی ہم کریں گے۔ کل بس اور محض کے معنی میں بھی استعمال ہوا ہے اور وجودی و منطقی whole کا بھی مفہوم رکھتا ہے۔ اور یہ دونوں ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ اصطلاح کی حیثیت سے کل universal ہے اور حرف کی حیثیت سے particular۔ ایک ہمہ گیر پھیلاؤ ہے اور دوسرا سراسر سمٹاؤ۔ تصرف کا مطلب ہے مالکانہ اختیار۔ یہ اس لفظ کا اصلی مطلب ہے۔ دوسرا مطلب ہے کرامت۔ تیسرا مطلب ہے وہ اختیار جو کسی نے تفویض کیا ہو مثلاً زمین کا ٹھیکا۔ اس مطلب کو ذہن میں رکھیے گا، یہ آگے چل کر جب ہم لفظی رعایتیں دیکھیں گے تو اس میں کام آئے گا۔ قطعہ زمین کا ٹکڑا بھی ہے اور شعر کی ایک صنف بھی۔ اور زمیں زمین تو ہے ہی، ایک شعری اصطلاح بھی ہے۔ غزل کی زمین کا مطلب ہے اس کی بحر اور ردیف و قافیہ۔ میر نے قطعۂ زمین، یعنی زمین کا ٹکڑا، کی اضافت حذف کر کے دو معنی پیدا کر دیے ہیں۔

اب آیئے اس کی لفظی رعایتوں کی طرف اور دیکھیے کہ میر نے لفظوں میں کیسی کیسی مناسبتیں پیدا کی ہیں۔ ہر لفظ کسی نہ کسی دوسرے لفظ سے ایک جوڑ رکھتا ہے۔ میر نے کسی لفظ کو اکیلا نہیں رہنے دیا اور لفظوں میں اعلیٰ درجے کا حسنِ معاشرت قائم کر دکھایا۔ جانا کو اگر goto کے معنی میں لیں تو آ کر کے کے ساتھ اس کی نسبت واضح ہے۔ آ کر کے یعنی آمد کا غزل اور قطعہ کے ساتھ ایک بہت دقیق ربط ہے۔ شعر میں بھی آمد ہوتی ہے، اس رخ سے آ کر کے میں آمد اور نزول کا پہلو شعر کی آمد و نزول سے علاقہ رکھتا ہے۔ آپ کو اچھا نہیں لگتا یہ سوچ کر کہ میں اس دنیا میں ایسے اتارا گیا جیسے شاعر پر شعر کی آمد ہوتی ہے۔ اور جیسا کہ ابھی میں نے کہا تھا کہ جہاں بس دنیا کے مفہوم میں ہے لیکن اس شعر میں رعایتِ لفظی کا جو در و بست ہے اس میں اس کی الگ سے ایک جگہ ہے۔ کچھ رعایتیں دیکھیے۔ جہاں بمعنی دنیا وہ جگہ ہے جہاں آیا جاتا ہے جانے کے لیے۔ جہاں بمعنی عالمِ

خارجی جز بمعنی particular سے مطابقت کی نسبت رکھتا ہے اور کل بمعنی whole یا universal سے تضاد کی۔ اس طرح قطعہ اور زمین جہان ہی میں ہے۔ اسی طرح جہان یعنی دنیائے عمل اور تصرف یعنی عمل، یہ بھی مناسبت واضح ہے۔ جہاں میں ایک اور رعایت بھی ہے جو محسوس تو ہو رہی ہے مگر ذہن کی گرفت میں نہیں آ رہی۔ بہر حال اگر آ گئی تو بیچ میں عرض کر دوں گا۔
اب دیکھیے کل (whole) اور کلی (universal) ذہنی ہوتے ہیں، خارجی نہیں۔ اس پہلو سے پہلے مصرع کے جانا کو کل سے ملا کر دیکھیے تو خاصا پر لطف محسوس ہوگا۔ اسی طرح کل کا تعلق جز سے تو بالکل ظاہر ہے اور جہاں سے بھی اس لحاظ سے واضح ہے کہ جہاں جزوی ہے اور خارجی ہے۔ اسی طرح غزل اور قطعہ بھی اپنی اپنی جگہ ایک کل ہیں۔ یہ رعایت بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے۔ حتیٰ کہ خود جز اور جہاں بھی اپنے اپنے طور پر کل ہی ہیں۔ اسم اپنی مسمیٰ کو کل کی ساخت دے دیتا ہے۔ یہ ایک قاعدہ ہے۔ تو اب کل گویا اس شعر میں استعمال ہونے والے تمام اسما سے جزوی عینیت اور کلی غیریت رکھتا ہے۔ اس میں تصرف کی ایک رعایت تو ابھی بیان ہو چکی ہے۔ دوسری رعایت یہ ہے کہ تصرف یہ پر ہوتا ہے وہ پر نہیں۔ اب یہی کو تصرف سے جوڑ کر دیکھیے۔ اسی طرح یہی کی کل سے مغائرت اور جز سے مطابقت واضح ہے۔ یہی میں تحدید کا جو ہر کل سے مغائرت رکھتا ہے اور جز سے مطابقت کی نسبت پیدا کر لیتا ہے۔ جز، جہاں، قطعہ، زمیں، سب کے سب یہی کے دائرے میں ہیں۔ کل کو اسم کے درجے سے ہٹا کر حرف کی سطح پر لے آیا جائے، یعنی صرف و محض مفہوم تک محدود کر لیا جائے تو یہی کے ساتھ اس کی مطابقت establish ہو جاتی ہے۔ یعنی کل سے یہی کی نسبت دوہری ہے، ایک پہلو سے مطابقت ہے اور دوسرے پہلو سے تضاد۔ قطعہ اور زمیں کو مرکب اضافی بنا لیا جائے تو ان کی نسبت جہاں سے ہوگی، اور اگر الگ رکھا جائے تو ان کا تعلق غزل سے ہوگا۔

تو بھائی، دیکھ لیا ناں کہ یہ شعر رعایتوں کا ایک کارخانہ ہے۔ الفاظ مختلف رعایتیں اور باہمی نسبتیں رکھتے ہوں تو قاری کو ایک غیر محدود آزادی حاصل ہو جاتی ہے۔ وقت زیادہ ہو گیا ہے، اس بات کو کھولنے کا کام آپ خود کر لیجیے۔

ہاں ایک نکتہ اور ہے جو بیان میں نہیں آیا، تصرف کا ایک مطلب کرامت بھی بتایا تھا۔ اس مطلب کو شعر میں کارفرما دکھانا یاد نہ رہا۔ اب جلدی سے عرض کر دیتا ہوں۔ جس زمین پر مجھے اتارا گیا وہ ایک خرابہ تھی۔ اس بنجر خرابے کا ایک ٹکڑا میرے حصے میں آیا اور میں نے پوری زمین میں مخفی استعدادِ نمو اور صلاحیتِ بہار کو اس ایک ٹکڑے سے باہر نکال کے دکھا دیا۔ یہ ہے میرا تصرف یعنی میری کرامت۔

نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے انھوں کا
جن لوگوں کے کل ملک یہ سب زیرِ نگیں تھا

مضمون بالکل سادہ بلکہ سپاٹ سا ہے۔ لیکن یہ میر کا پسندیدہ مضمون ہے، کوئی سو پچاس جگہوں پر تو باندھا ہوگا۔ جس ملک میں ان بادشاہوں کا نام چلتا تھا، وہاں آج کوئی ان کا نام تک نہیں لیتا۔ حسبِ دستور میر نے اس کلامِ موزوں کو کچھ رعایتوں سے شعر بنایا ہے۔ وہ لفظی رعایتیں دیکھ لیتے ہیں، الگ سے تشریح کی ضرورت نہیں ہے۔ آپ بس ان رعایتوں کو سمجھ لیں تو آپ نے یوں سمجھیں کہ یہ شعر ٹھیک سے پڑھ لیا۔

نام اور نگیں میں دوہری روایت ہے۔ یہاں نگیں، انگوٹھی، خاتم اور مہر کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ بادشاہوں کی انگوٹھی ان کی stamp بھی ہوا کرتی تھی جس پر بادشاہ کا نام کندہ ہوتا تھا۔ تو نام اور نگیں کی ایک رعایت تو یہ ہوئی جس میں دونوں کے لغوی معنی کام میں آئے ہیں۔ دوسری روایت میں ان کے مجازی معنی کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ نام سے مراد ہے شہرت اور حکومت، اسی طرح زیرِ نگیں کے حوالے سے نگیں بادشاہت اور اقتدار کا استعارہ ہے جس میں شہرت کا پہلو خود بخود داخل ہے۔ ایک ہی امر پر اشارہ کرنے والے ان دو لفظوں میں ایک باریک سا امتیاز بھی ہے۔ نام کا تعلق بادشاہ کی ذات سے ہے اور نگیں کا اس کے کام سے۔ آج اور کل کی رعایت تو

بالکل واضح ہے۔کل وہ ماضی ہے جو پورا اور مطلق ہے، میر نے آج کو اتنے زور سے استعمال کیا ہے کہ حال بھی مطلق بن گیا ہے۔حال کے مطلق ہو جانے کا تصور ایک انوکھے انداز سے بامعنی بھی ہے اور پرلطف بھی۔یعنی عروج کا زمانہ گزر جاتا ہے اور زوال کا وقت ٹھہر جاتا ہے۔ملک اور زیرِ نگیں کی مطابقت بھی صاف ہے۔ملک اقتدار اور حکومت کو بھی کہتے ہیں، اس پہلو سے ملک اور زیرِ نگیں کا تعلق زیادہ ڈائریکٹ ہو جاتا ہے، لیکن شعر میں ملک اس مفہوم میں نہیں برتا گیا۔اس مفہوم کی طرف اشارہ کرنے سے رعایت میں ایک نیا عنصر بڑھ جاتا ہے لہٰذا ہم نے اس مفہوم کا بھی ذکر کر دیا۔لیکن یہاں ایک بات سوجھ رہی ہے، اچھا ہے کہ بیان کر دی جائے۔لفظی رعایتوں کا نظام پوری طرح شاعر کے اختیار اور منشا کے تابع نہیں ہوتا۔یعنی لفظوں کی باہمی نسبتیں شاعر کے ارادے کے بغیر بھی اور اس کی مراد کے دائرے سے باہر نکل کر بھی برسرِ عمل رہتی ہے۔یہ بات اس لیے بھی کی ہے کہ ایک حرف یا لفظ کو شعر سے باہر نکال کر کھولنا ہے اور اس میں قصد یہ ہے کہ اس حرف یا لفظ کو شاعر کی منشا کے بالکل برخلاف مفہوم کا حامل بنا کر شعر کے حسن میں ایک اضافہ ہو سکتا ہے۔وہ حرف ہے جن۔ہم اسے لفظ بنانے لگے ہیں، یعنی تجنیسِ لفظی کا قاعدہ apply کرنے جا رہے ہیں۔جن یعنی جنات والے جن اور اس شعر میں استعمال ہونے والے جن میں ظاہر ہے کہ سرے سے کوئی تعلق نہیں ہے لیکن رعایتوں کی دریافت میں قاری اپنی آزادی کو کام میں لا کر اپنی skill اور تخیل بھی استعمال کرتا ہے اور لفظوں کو کسی خاص بیان کی بندشوں سے نکال کر انھیں ان کی خودمختار اور تخئیلی حالتوں میں اپنے شعورِ فن اور ذوقِ فن کا موضوع بناتا ہے۔یہ تو ہوا اس کام کا جواز جو ہم کرنے جا رہے ہیں لیکن عین ممکن ہے کہ میر نے جن کے حرف کو دانستہ اسی طرح برتا ہو کہ اس سے جنات کا التباس بھی پیدا ہو جائے۔اب دیکھیں کہ حضرتِ سلیمانؑ اور جنات کی نسبت سے اس شعر کا جوہرِ معنی پورا اظہار پا جاتا ہے۔حضرتِ سلیمانؑ بادشاہوں کے بادشاہ تھے اور ان کا نظامِ حکومت چلانے والے کارندے بھی ایسے تھے جو کسی اور بادشاہ کو نصیب نہ ہوئے۔ان کی طاقت کا تخت بھی ایسوں نے اٹھا رکھا تھا جن کے برابر طاقتور کوئی انسان نہیں ہو سکتا۔لیکن سلیمانی سلطنت کو بھی زوال آ کر رہا۔تو اب دیکھی کہ سلیمانی سلطنت کے زوال کو اس شعر میں ایک تاریخی سند اور

تقدیری دلیل بنایا گیا ہے۔ اس مضمون کی شدت اور قطعیت میں بہت زیادہ اضافہ ہوگیا۔ اور پھر جن اور نگیں کی روایت بھی حضرتِ سلیمانؑ کے حوالے سے معروف ہے۔

اور پھر ذرا دیکھیے کہ **انھوں** کے صیغے میں کتنا حسن محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بہت پرانے زمانے کی کوئی مٹھائی چکھ لی ہے۔ اس میں ایک باریک سا دوطرفہ پن بھی ہے۔ **انھوں** سے بادشاہوں کی عظمت بھی ظاہر ہو رہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان کی تحقیر کا بھی ایک دبا دبا سا پہلو بھی موجود ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے دتی کا ایک کرخندار عروج و زوال کے عالم گیر قانون کو بے تکلفی، لاتعلقی، بے نیازی اور ٹھٹھول کے ساتھ بیان کر رہا ہے کہ جو ہوگیا، جو ہو رہا ہے اور جو ہوگا سب برپشمِ قلندر۔ لیکن اس تماش بینی اور ٹھٹھول میں ایک خفیف سی المیہ رَو بھی دوڑتی محسوس ہوتی ہے۔ اور کیوں نہ ہوگی آخر یہ میر کا شعر ہے۔ اسی طرح جن **لوگوں** میں بھی حقارت کا پہلو واضح ہے۔ حقارت کا اور مغائرت! بڑے بڑے بادشاہوں کے لیے **لوگوں** کا صیغہ استعمال کرنا ان کی تحقیر ہی تو ہے۔ تو مختصر یہ کہ اس شعر کے الفاظ اور ان کی باہمی رعایتوں میں اتنی کشش ضرور ہے جو پڑھنے والے کو مضمون کی پامالی اور عامیانہ پن کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔

مسجد میں امام آ کے ہوا آج کہاں سے
کل تک تو یہی میر خرابات نشیں تھا

مزے کا شعر ہے۔ ایک سچویشن ہے جسے کئی زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ سچویشن یا واقعہ یہ ہے کہ میر کل تک شراب خانے میں تھا مگر آج اچانک مسجد یا امامت کے مصلے پر آن کھڑا ہوا۔ ایک عام سا آدمی اس تبدیلی کو اس کے خارجی مظہر میں دیکھ کر اور اس کی واقعاتی صورت میں مشاہدہ کر کے حیران ہو رہا ہے۔ ذرا آگے چل کر آپ دیکھیں گے کہ میر نے ایک سیدھے سادے

سادہ لوح آدمی کی حیرانی کو کہاں تک پہنچا دیا ہے۔ ایک آدمی ہے جو شراب خانے کا چکر بھی لگا لیتا ہے اور مسجد میں بھی حاضر ہوتا رہتا ہے۔ وہ کل تک میر کو شراب خانے میں دیکھتا رہا تھا لیکن آج اس نے اچانک اسی میر کو مسجد میں نماز پڑھتے نہیں بلکہ پڑھاتے دیکھا۔ اگر صرف نماز پڑھتے دیکھ لیتا تو اتنا اچنبھا نہ ہوتا کیونکہ شرابی توبہ بھی کر سکتا ہے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ اس دیرینہ خرابات نشیں کو امامت کا مرتبہ کیسے حاصل ہو گیا! یہ ان لوگوں کو نماز پڑھا رہا ہے جو جانتے ہی نہیں کہ شراب کیسی ہوتی ہے اور شراب خانہ کیا ہوتا ہے۔ اس ناظر کی حیرت کو میر نے کہاں سے میں پورا کا پورا سمو دیا ہے۔ یعنی خدا جانے کہاں سے آ کر یہ رندِ بلانوش امام بن بیٹھا۔ اب دیکھیے کہ ایک بالکل سادہ سی طبعی حیرانی اور عام سے تجسس کو میر نے کیا بنا دیا۔

اس شعر میں کوئی لفظ علامت کے طور پر استعمال نہیں ہوا لیکن پورے شعر میں الفاظ کی جو وحدانی ہیئت بنتی ہے اس میں ایک ایسا علامتی پن ہے جس سے شعر کی مجموعی فضا میں وہ تہ داری پیدا ہو گئی ہے جو علامت کا خاصہ ہے۔ آنکھوں کا دیکھا ہوا یہ منظر حسنِ اظہار کی بدولت ایک علامتی زاویۂ نظر سے دیکھے جانے کا تقاضا کر رہا ہے۔ یہ بھی میر کا خاص الخاص انداز ہے کہ وہ پاؤں کو دکھا کر سر کا نظارہ کروا دیتے ہیں اور آنکھ تک محدود تصویروں کو شعور کے کسی اونچے طاق پر رکھے ہوئے البم میں لگا دیتے ہیں۔ شعر میں تو ایک عام سے سادہ لوح آدمی کا فوری تأثر دکھایا گیا ہے۔ یہ آدمی اپنی جگہ کچھ تضادات کا مجموعہ ہے مگر چونکہ اس کا self-image بالکل حقیقی ہے لہٰذا اس کے تضادات اس کے اندر کوئی سنگین دولختی نہیں پیدا کر رہے۔ وہ تضادات بھی عام سے ہیں کہ مسجد بھی جاتا ہے اور شراب خانے کی سیر بھی کر آتا ہے، اس لیے اس آدمی کے اندر کوئی بڑا اخلاقی بحران نہیں پیدا ہوتا۔ زندگی اس کے لیے بس ذوق اور تجربہ ہے، کوئی تصور اور خیال نہیں۔ سو اس آدمی نے جب ایک خرابات نشیں کو امامِ مسجد بنا دیکھا تو اسے لگا کہ یہ کوئی سادہ سا تضاد اور معمول کی تبدیلی نہیں ہے۔ بس اس پر وہ حیران پریشان ہے کہ میخانے میں کوئی امتیاز نہ رکھنے والا مسجد میں اتنے اونچے مقام پر کیسے پہنچ گیا۔ عام آدمی بہت خالص (simple) ہوتا ہے اور ذہن کو احساسات

کے تابع رکھتا ہے۔ اس طرح احساسات کی شدت اور عمر بڑھ جاتی ہے اور ایک احساس کئی دوسرے احساسات کو جگانے کا سبب بن جاتا ہے۔ یہ کام ذہن کی شمولیت کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ میر نے اسی آدمی کے نظامِ محسوسات میں رہتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ اس منظر کو دیکھنے کا فوری تأثر کس طرح مختلف احساسات اور خیالات کی بیک آن بیداری کا سبب بن گیا۔ چار چھ احساسات ہیں جو آپس میں اختلاف اور کہیں کہیں تضاد کی نسبت رکھتے ہیں، اور یہ سب اپنی اٹھان کے عمل کو روکے بغیر ایک ہی تجربے کو طرح طرح سے respond کرتے ہیں۔ تو بھائی، اس بات کی ذرا تفصیل کیے لیتے ہیں۔

جیسا کہ ابھی یہ بات کی تھی کہ کہاں سے کے ٹکڑے میں اس واقعے کے شاہد پر مرتب ہونے والے کثیر الاطراف تأثر کو گویا سمیٹ لیا گیا ہے۔ سب سے پہلے اسے کھولنا چاہیے۔ یہ عجیب سا واقعہ دیکھ کر وہ آدمی پہلے تو اپنے طور پر سوچ رہا ہے کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے اور پھر کچھ مسجد والوں کو بتاتا پھر رہا ہے کہ دیکھو یہ کیا ہو گیا۔ تو کہاں سے کا سوال اس کی سوچ میں بھی انتشار کے ساتھ ہے، کیفیت میں بھی ایک بکھراؤ سا رکھتا ہے اور زبان سے ادا ہو کر بھی غیر مربوط ہے اور سننے والوں میں بھی اسی بے ربطی کو منتقل کر دیتا ہے۔ یعنی مخاطب بھی ایک نتیجے پر نہیں پہنچ پاتے۔ ایک شرابی اللہ کی مہربانی سے ولی بن گیا ہے، ایک شرابی نشے کی جھونک میں امامت کے مصلے پر آ کھڑا ہوا، یہ اصل میں تو شرابی ہی ہے مگر خدا جانے کس مقصد سے امام کا روپ دھارے ہوئے ہے، نظام اتنا خراب ہو چکا ہے کہ شرابیوں کو امام بنایا جا رہا ہے، شاید اللہ یہ دکھانا چاہتا ہے کہ بعض شرابی اتنے اچھے ہوتے ہیں کہ بڑے بڑے عبادت گزاروں کو نماز پڑھوا سکتے ہیں، کیا امام بننے کی تربیت شراب خانے میں لی جاتی ہے؟، کیا مسجد اور شراب خانے میں وہ تضاد نہیں ہے جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے اور اصل میں یہ دونوں ایک ہی مقصود تک پہنچنے کے دو راستے ہیں؟، کیا مسجد والوں کو نماز کے حقائق اور احوال رندوں سے سیکھنے چاہییں؟، کیا ایک رند آ کر اہلِ مسجد کو یہ experience کروا رہا ہے کہ اللہ سے تعلق کیا ہے اور اس کے لیے درکار احوال کیسے ہوتے ہیں؟۔۔۔ وغیرہ وغیرہ۔ اس

آدمی میں پیدا ہونے والی یہ حیرتیں اور یہ سوالات ممکن ہے کہ خود اس کے لیے لائق ادراک نہ ہوں لیکن کہاں سے میں یہ سب وضاحت کے ساتھ شامل ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ وہ خود تو اس منظر کو دیکھ رہا ہے اور کوئی صاحبِ نظر اسے دیکھ رہا ہو اور اس کے سوال کو اپنا سوال بنا رہا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس عام آدمی کی بات سن کر کسی خاص آدمی نے اسے اپنے مفہوم میں لے لیا ہو، کیونکہ لفظ پورا کا پورا مشترک ہوتا ہے، معنی سارے کے سارے مشترک نہیں ہو سکتے۔ اسی طرح تجربہ اپنے واقعاتی در و بست میں دو آدمیوں کے لیے ایک ہو سکتا ہے لیکن اس مشترک تجربے کے ذہنی اور حسی نتائج کبھی ایک نہیں ہو سکتے۔ تو اب ہمیں اس واقعے اور تجربے کو اس کے ناظرِ اول کی تحویل سے نکال کر اپنا تجربہ اور مشاہدہ بنانا ہوگا اور اسے وہی معانی دینے ہوں گے جو ہمیں محسوس اور معلوم ہوئے ہیں۔ میں نے ابھی انھی معانی کی فہرست عرض کی ہے جو ایسے کسی حیران کن واقعے سے خود میرے اندر پیدا ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ معانی حقائق کی طرح نہیں ہیں بلکہ احساسات اور سوالات جیسے ہیں۔ یہ معانی چونکہ ایک حیرت کو share کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں لہذا یہ حقائق کی طرح نہیں ہیں بلکہ احساسات اور سوالات جیسے ہیں۔ اردو کے سب سے بڑے نقاد محمد حسن عسکری نے ایک جگہ اس مفہوم میں لکھا ہے کہ میر کے یہاں عام آدمی کی جیسی تعظیم ملتی ہے وہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔ یہ شعر بھی عسکری صاحب کے اس قول کی سند ہے۔ میر نے اس میں عام آدمی کے اندر پیدا ہو جانے والے ایک تأثر کو معنی کی تہ در تہ تشکیل کے عمل کی بنیاد بنا کر دکھایا ہے۔ اس سے بڑھ کر عام آدمی کی تعظیم کیا ہوگی! تو خیر، ہر آدمی کا ایک اپنا کہاں ہوتا ہے، اس شعر میں ان سب کا اس طرح احاطہ کر لیا گیا ہے کہ کہاں سے کو میر نے غیر متعین رکھا ہے، جس میں کہاں کے ہر تصور اور تجسس کی پوری گنجائش ہے اور کہاں سے میں پائی جا سکنے والی ہر حیرت، ہر استفسار اور ہر تعظیم و تحقیر اس میں بآسانی کھپائی جا سکتی ہے۔ یعنی کہاں سے میں تحقیر، فخر، تجسس، قلق، حیرانی سب جمع ہیں اور جیسا کہ میں نے ابھی ذرا دیر پہلے عرض کیا تھا کہ احساس اور خیال کی کثرت کو اور ان کے درمیان موجود تضاد و اختلاف کو برقرار رکھتے ہوئے ان کا ایک بیانیہ کل بنا دینا کوئی معمولی بات

نہیں ہوتی۔اب ذرا کہاں سے کا ایک دوسرا استعمال دیکھیں۔یہ سوال نہیں ہے، اظہارِ تعجب ہے۔ یہ اظہارِ تعجب ایک پہلو سے تعظیمی ہے اور دوسرے پہلو سے تحقیری۔یعنی میر بہت اونچا مرتبہ چھوڑ کر امامِ مسجد بنا ہے، اور یہ بھی کہ میر کیسی پستی سے ایسی بلندی پر پہنچا ہے۔اب اگر آپ مسجد والے ہیں تو یہ تعجب تعظیمی ہے اور میکدے والے ہیں تو تحقیری ہے۔اسی طرح مسجد والے کی نظر سے دیکھیں تو یہ بڑی پریشانی کی بات بھی ہے کہ ایک شرابی ہمارا امام بن بیٹھا، اور شراب خانے والوں کی طرف سے دیکھیں تو یہ افسوس کی بات ہے۔غرض اس واقعے کو دیکھنے کا تناظر شعر کی معنویت اور کیفیت کو متعین کرتا ہے، اور چونکہ یہ شعر خود کثرتِ تناظر کی دعوت دیتا ہے لہذا اس میں کوئی مفہومی اور احساساتی یک رخاپن یا fixity نہیں ہے۔اس سے جو بھی مطلب اخذ کریں گے وہ صحیح ہوگا مگر ادھورے پن کے ساتھ۔حسنِ اظہار سے اور کمالِ اظہار سے وجود میں آنے والے کلام کو سمجھنے میں غلطی تو پوری ہوتی ہے، صحت ہمیشہ ادھوری رہتی ہے۔تو بہر حال کہاں سے کو لہجہ اور پوزیشن بدل کر پڑھیں اور دیکھیں تو یوں لگے گا جیسے ہمارے اندر بیک وقت کئی احساسات اس کی لپیٹ میں آگئے ہیں۔

یہی میر کا بھی یہی عالم ہے۔یہ ایک طرح سے پہلے مصرعے کے کہاں سے کو balance کر رہا ہے۔یعنی دو مصرعے شعر کے ترازو کے دو پلڑے ہیں جن کا برابر رہنا ضروری ہوتا ہے۔اس شعر کے پہلے پلڑے میں کہاں سے کا بھاری باٹ رکھا ہوا ہے، دوسرے مصرعے میں یہی میر اس کا ہم وزن باٹ ہے جس نے دونوں مصرعوں کو متوازن کر دیا ہے۔اس کی تفصیل میں نہیں جاتے کیونکہ باتوں کی تکرار کرنی پڑے گی، بس اتنا کر لیں کہ کہاں میں جو کچھ محسوس ہوا اور سمجھ میں آیا، وہ سب اس یہی میں کھپا دیں۔کہاں میں سوالیہ اور نیم سوالیہ احساسات تھے، یہی میں وہ سب احساسات برقرار ہیں، بس ان کی سوالیہ ہیئت بدل گئی ہے۔ایک حیرت ضرور ہے مگر اس حیرت کی کیفیت استفسار کی سی نہیں ہے، یا اگر ہے بھی تو بہت مدھم ہے۔اور آپ تو جانتے ہی ہیں کہ حیرت کسی بڑی چیز کو پانے سے پیدا ہوتی ہے، اس کے تصور سے نہیں۔اسی لیے یہ مکمل طور پر سوالیہ نہیں ہوتی بلکہ یوں سمجھیں کہ اگر

ادھورے جواب اور ادھورے سوال کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیا جائے تو نتیجہ حیرت ہوگا۔ جواب ظرف سے زیادہ ہے اور سوال سمجھ سے بڑھ کر ہے، شاید یہی حیرت ہے۔ یعنی دیکھنے اور جاننے پر اندیکھا پن اور انجانا پن غالب آ جائے تو آنکھ اور ذہن کی جو کیفیت ہوگی، وہ حیرت ہے۔ لیکن خیر یہ توبیچ میں ایک بات آ گئی، شعر کی طرف واپس چلتے ہیں۔ یہی میں ایک پہلو اور بھی ہے۔ یہ یقین اور قطعیت کا صیغہ ہے جس میں شبہے کی کوئی گنجائش نہیں۔ جب ہم کہتے ہیں یہی چیز تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ یقیناً یہی چیز، قطعاً یہی چیز، حتماً یہی چیز۔ شبہے اور غلط فہمی کا کوئی امکان نہیں۔ میر نے اس کلمۂ تیقن میں بھی اشتباہ کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ اس کے تاکیدی آہنگ کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں تعجب اور شک کا عنصر داخل کر دیا ہے۔ گویا آنکھیں تو یقین سے کہہ رہی ہیں کہ یہی میر، لیکن دل کو یقین نہیں آ رہا کہ یہ وہی میر ہے۔ ذرا اس بات کو appreciate کیجیے کہ آنکھ کے لیے اس کا object یہ ہوتا ہے اور دل کے لیے اس کا object وہ ہوتا ہے۔ کبھی موقع ملا تو اس نکتے کی بھی تفسیر کرنے کی کوشش کریں گے، فی الحال تو اسے ذوقی سطح پر محسوس کیجیے۔ اور ہاں، ذہن چونکہ قلب و چشم دونوں سے تعلق رکھتا ہے اس لیے وہ اس سچویشن میں حالتِ تیقن میں بھی ہے اور کیفیتِ تذبذب میں بھی۔ اسے آنکھ کے فتوے پر بھی اعتماد ہے اور دل کی حالت پر بھی بھروسا ہے۔ آنکھ کی سنگت میں یہی میر ذہن کے لیے یقینی ہے اور دل کی ہمنوائی میں اس کے لیے یہی میر کو دعوے کے ساتھ کہنا ممکن نہ رہا۔ حیرت بس اسی دُبدھا کو کہتے ہیں۔ میر صوفی نہیں ہیں اس لیے ان کے ہاں حیرت قلبی اور عرفانی نہیں ہوتی۔ اسی طرح میر فلسفی بھی نہیں ہیں اس لیے ان کی حیرت عقلی بھی نہیں ہوتی۔ وہ تو بس عاشق ہیں جو گوشت پوست کا محبوب رکھتا ہے اور اسی مناسبت سے اس کے عاشقانہ جذبات و احساسات اور تخیلات و تصورات میں بھی جسمانیت اور واقعیت کا پہلو ہمیشہ فعال رہتا ہے۔ کیونکہ وہ بہت ہی بڑے شاعر ہیں اس لیے وہ جبلی، جسمانی اور اعصابی درجے کے تجربات کی تشکیلِ نو کر کے ان میں ایسی گہرائیاں داخل کر دیتے ہیں کہ جو صوفی اور فلسفی کے لیے بھی پرکشش اور معنی خیز بن سکتی ہیں۔ اور پھر ان کی قادرالکلامی ایسی ہے جو تجربے کی مقامیت اور ادراک کی ارضیت

میں بھی ایک آفاقی پھیلاؤ پیدا کر دیتی ہے۔ انھیں لفظ پر ایسی قدرت حاصل ہے جو معنی کے معمولی سانچوں کو توڑ کر رکھ دیتی ہے۔ معنی ذہن میں محدود اور لفظ میں غیر محدود ہوتے ہیں۔ اس حقیقت کو ہماری روایت میں بس ایک میر ہیں جو عمل میں لا کر دکھا دیتے ہیں۔

تو بات ہو رہی تھی یہی میر کی۔ یہی حصر اور تاکید کا کلمہ ہے لیکن میر کے لیے استعمال ہو کر ایک طرف تو اس کی قطعیت بھی معمول سے زیادہ ہو گئی لیکن دوسری طرف میر ہی کے حوالے سے اس کے تحکم اور تیقن پر ایک سکتہ بھی طاری ہو گیا۔ یعنی میر یہی کی substantial تحدید کے اندر ایک ہی لمحۂ شعور اور ایک ہی آنِ وجود میں سمایا ہوا بھی ہے اور اس سے باہر بھی ہے۔ میر یہی کا مشارالیہ تو ہے مگر اس کا محمول نہیں ہے، کیونکہ میر صرف یہ نہیں ہے وہ بھی ہے۔ اس لیے یہی اشارۂ ناقص ہے، اشارۂ تام نہیں۔ لیکن قطعیت ناقص ہی کی property ہے، تام تجربی قطعیت نہیں رکھتا۔ اب آپ دیکھیں کہ یہی میر کہنے والا شخص وہی میر کو نہیں پہچانتا اور اپنی اس بے خبری کا ادراک بھی نہیں رکھتا لہٰذا اس کا ذہنی اور احساساتی ردِ عمل اس طرح کا ہے کہ حیرانی بھی دو جمع دو چار کی طرح قطعی ہے اور دیگر احساسات بھی واضح اور حتمی ہیں۔ اگر یہ آدمی وہی میر کہنے کے لائق ہوتا تو اس کا فوری تاثر اور پھر غور کیا ہوا تاثر بالکل مختلف ہوتا۔ پھر وہ یہ بات پہلے سے سمجھا ہوا ہوتا کہ ہم میر کو جتنا جانتے ہیں وہ غلط نہیں ہے مگر میر اس سے زیادہ ہے۔ رند سے امام بن جانا اِس میر کا کام نہیں ہے بلکہ اُس میر کا عمل ہے۔ یعنی وہ میر جسے ہم اچھی طرح نہیں جانتے تھے، امامت کی استعداد رکھنے والا رند تھا اور رندی کے احوال رکھنے والا امامِ مسجد۔

غرض اس شعر کا کمال یہ ہے کہ ایک سادہ سے واقعے کو جس میں ایک بہت مانوس اچنبھے کا پہلو بھی ہے، اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ یہ واقعہ ذہنی تحیر کی مختلف حالتوں اور ایک دوسرے سے بظاہر لاتعلق احساسات کے ایک ساتھ جاگ اٹھنے کا سبب بن گیا ہے۔ ایک سادہ سی حیرت میں پیچ داری پیدا کر کے اسے مختلف اور متنوع احساسات سے اس طرح جوڑ دیا گیا ہے کہ ذہن اور

احساسات کی یہ مشترک حالت کسی ایک مفہوم، کسی ایک سوال یا کسی ایک جواب میں نہیں سماتی۔ اور پھر بالکل سامنے کے سبب سے پیدا ہونے والی یہ حیرت خیالات سے زیادہ احساسات پیدا کر رہی ہے۔اور یہ احساسات جیسے اس حیرت کے ساتھ کوئی کھلواڑ کر رہے ہیں۔ ہر طرح کا احساس ایک سادہ لوح دماغ میں پیدا ہو جانے والی چھوٹی سی گرہ اپنے اپنے طور پر کہیں کھول رہا ہے کہیں مزید مضبوط کر رہا ہے۔ یعنی احساسات کی تحویل میں آ کر حیرت اور تعجب کی ایک plain سی کیفیت ایک رخ سے اپنی نفی کر رہی ہے اور دوسرے رخ سے اثبات۔ گویا ایک دیوار ہے جسے مختلف اینٹوں سے بنایا جا رہا ہے بلکہ زیادہ صحیح لفظوں میں یوں کہنا چاہیے کہ جیسے ایک لفظ ہے جسے ایک ہاتھ سے لکھا جا رہا ہے اور دوسرے ہاتھ سے مٹایا جا رہا ہے۔ کسی ٹھوس کیفیت میں، یعنی ایسی کیفیت میں جسے تصور و تخیل کی کمک درکار نہیں ہے، اس طرح کے تضادات پیدا کر دکھانا بڑی بات ہے۔ تفصیل میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ اس کیفیت میں مختلف جذبات و احساسات گندھے ہوئے ہیں، جیسے قلق، تعجب، غصہ، خوشی وغیرہ۔ اس میں تماش بینی اور سنجیدگی بھی اکٹھی ہو گئی ہے۔ بس معاملہ یہ ہے کہ اس کیفیت کی تشکیل میں شریک مختلف اور متضاد احساسات میں کوئی دوسروں پر غالب نہیں آ پا رہا، بنائے تحیر یہ ہے کہ اس واقعے کو ٹھیک سے اور فیصلہ کن انداز میں محسوس کر لینا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ وہ آدمی یہ فیصلہ نہیں کر پا رہا کہ اس واقعے کو اپنے کس احساس سے جوڑے۔ اس شعر کی احساساتی جدلیت کو محسوس کرنا ہو تو اسے لہجہ بدل بدل کر پڑھیں، خصوصاً کہاں سے کو۔

اس شعر میں لفظی رعایتیں تھوڑی ہیں، اور جو ہیں بھی وہ عام اور رسمی سی ہیں جیسے **مسجد**، **امام** اور **خرابات نشیں**، یا آ کے اور **خرابات نشیں** میں بھی ایک معمولی درجے کی تکنیکی رعایت ہے۔ تو اس پہلو سے اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔

اس شعر میں بننے والی سچویشن اور اس میں استعمال ہونے والے چند الفاظ ایسے ہیں جو صوفیانہ تصورات اور جذبات کو ابھار سکتے ہیں۔ جیسے **مسجد**، **امام** اور **خرابات نشیں** عرفانی اور عشقیہ

تصوف باقاعدہ اصطلاحیں ہیں اور بڑے بڑے حقائق کے مظاہر ہیں۔ لیکن ہم اس کی صوفیانہ طریقے سے تشریح نہیں کریں گے کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ میر کے یہاں معانی، عرفانی حقائق نہیں ہیں اور احساسات، روحانی احوال نہیں ہیں۔

تیسری غزل

نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوشِ زناں پانی کا
یاددہ ہے وہ کسو چشم کی گریانی کا

شعرفہمی کی عمومی روایت میں رہتے ہوئے اسے دیکھا جائے تو یہ کوئی غیر معمولی شعر نہیں ہے لیکن میر کی مسلمہ عظمت کو اس میں کارفرما دیکھنے اور دکھانے کی کوشش اور اہتمام کیا جائے تو اس میں کئی معنوی باریکیاں اور گہرائیاں نکالی جاسکتی ہیں۔ پہلی نظر میں یہ شعر اس ظرف کی طرح محسوس ہوتا ہے جس سے معانی نکالے نہیں جاتے بلکہ ڈالے جاتے ہیں۔ لفظ کو اس طرح استعمال کرنا بھی ہر ایک کے بس کی بات نہیں ہے کہ لفظ معنی رسانی کے بجائے معنی اندوزی کا کام کرے۔ اس شعر کی بھی یہی کیفیت ہے کہ اس کو پڑھنے سے یوں نہیں لگتا کہ جیسے ہم اس سے بنے بنائے معنی حاصل کر رہے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ہمارے اندر معنی سازی کی تحریک پیدا کر رہا ہے۔ یعنی یہ ایسا شعر ہے جو پڑھنے والے کی خلاقی کو ابھارتا ہے کہ صرف معنی دریافت کرنے تک محدود نہ رہا جائے بلکہ اس شعر سے تحریک پا کر معنویت کے نئے پہلو بھی نکالے جائیں۔ تو سمجھ گئے ناں کہ اس شعر سے حاصل ہونے والے معنی کو اپنی اپنی بساط کے مطابق اضافہ کر کے اس کی طرف لوٹانا ہے۔ اس پیالے میں بس ایک بوند پانی ہے لیکن اس کی تاثیر ایسی ہے کہ پینے والا اس پیالے کو بھرنے کی تگ ودو میں لگ جاتا ہے۔ میر کے یہاں شعر میں اکثر ایک واقعاتی قطعیت تو پائی جاتی ہے لیکن معنوی اور کیفیاتی قطعیت نہیں۔ یعنی سچویشن تو قطعی ہوتی ہے کہ فلاں شعر شبِ فراق میں کہا گیا ہے تاہم اس سچویشن کی معنوی تشکیل اور احساساتی درو بست کا عمل بالکل غیر متعین ہوتا ہے۔ اس

شعر میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ ایک خاص صورت حال ہے جس کی رعایت رکھتے ہوئے آپ پوری آزادی کے ساتھ اس کی معنویت کے مختلف امکانات اپنے اندر دریافت بھی کر سکتے ہیں اور ایجاد بھی کر سکتے ہیں۔ ذرا غور کیجیے کہ کسو چشم میں دلالت واضح ہے مگر مدلول غیر متعین۔ یہ صورتِ حال قاری کو اپنی آزادی اور خلاقی کے استعمال پر اکساتی ہے۔ یہ ایسا شعر ہے جو اپنی deconstruction کی دعوت دیتا ہے۔ تو آیئے اس دعوت کو قبول کیے لیتے ہیں۔ لیکن بھائی، پہلے ایک تمہید باندھنی ضروری ہے۔ اس تمہید کا شعر سے براہِ راست تعلق تو کم ہے مگر اس کی مدد سے اس طرح کے اشعار کا نسبتاً آزادانہ تجزیہ اور تحلیل کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

انسان کے پاس ایک آنکھ ہے جو ہر چیز کو دو بار دیکھتی ہے۔ ایک بار اپنے باہر اور دوسری بار اپنے اندر۔ یہ آنکھ دراصل ایک ہمہ گیر منظر کی نقاش اور معمار ہے۔ یہ جس چیز پر نظر ڈالتی ہے اسے اس منظر کی تعمیر اور نقاشی میں صرف کر دیتی ہے۔ اس طرح اجزا میں بٹی ہوئی دنیا ایک وحدت اور کلیت حاصل کر لیتی ہے۔ کل اگر نامکمل ہو تو بھی اس سے نسبت حاصل کر کے اجزا کا باہمی انتشار ضرور ختم ہو جاتا ہے اور ان کی بنیادی definition بھی بدل جاتی ہے۔ تو انسان آنکھ ہے جو دنیا کو internalize کر کے اس کی تکمیل کرتی ہے، معنوی اور احوالی تکمیل۔ معنوی ذہن میں اور احوالی قلب میں۔ ایک تو یہ بات یاد رہنی چاہیے۔ دوسری ضروری بات یہ ہے کہ دنیا میں چیزیں دو سطحوں پر ہیں، ایک واقع ہونے (happening) کی سطح پر اور دوسرے وجود کی سطح پر۔ پہلی سطح عام ہے اور دوسری خاص۔ یعنی وجود کی سطح پر پہنچنے کے لیے ضروری ہے کہ شے شعور کی scheme کا حصہ بنے۔ جس آنکھ کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ چیزوں کو وقوع کی سطح سے اٹھا کر وجود کے مرتبے تک پہنچاتی ہے۔ انسان اور دنیا کے تعلق کی حقیقی معنویت اور غایت یہی ہے۔ انسان، وجود کے حقائق، احوال اور مظاہر میں ایک زندہ ربط پیدا کرنے اور اسے تخلیقی تنوع کے ساتھ محفوظ رکھنے پر گویا مامور ہے۔ ان دو باتوں کو ایک مستقل تناظر کے طور پر ہمیشہ پیشِ نظر رکھنا چاہیے خصوصاً شاعری پڑھتے وقت۔

تو اب شعر کی طرف چلتے ہیں۔ چشمہ ابلنے کا منظر کوئی عام منظر نہیں ہے۔ اس میں زمین اپنے باطن کی طغیانی کو گویا اگل رہی ہے۔ تو ایسے منظر کو دیکھنے سے پیدا ہونے والی حالت بھی کوئی عام حالت نہ ہوگی۔ زمین کے اس باطنی اظہار کا مشاہدہ ایسا ہے جو دیکھنے والے کو قلب اور چشم کے اتحاد سے ظہور میں آنے والے ایک واقعے کی یاد دلا دیتا ہے۔ اور پھر دوسری طرف ذرا یہ دیکھیے کہ زمین کو اپنے بہترین حال کا اظہار کرتے دیکھ کر خود اپنے بہترین حال کے اظہار کا سماں یاد آ گیا۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ زمین سے چشمہ ابلنے کا منظر کسو چشم کی گریانی کے منظر میں ڈھل کر مکمل ہو گیا اور اسے وہ المیہ جوہر بھی حاصل ہو گیا جو محض چشمہ ابلنے کے عمل میں شاید موجود نہ تھا۔ کسو چشم کی گریانی نے اس منظر کو معنی فراہم کر کے اسے مستند کر دیا۔ اس شعر میں ایک دقیق نکتہ یہ بھی ہے کہ زمین کے بہترین احوال کا اظہار بھی انسان کے کسی سابقہ یا متروکہ حال اور اس کے ظہور کی یاد دہانی سے زیادہ کچھ نہیں کرواتا۔ یعنی آفاق کا حال انفس کا ماضی ہے۔ وجود کے معانی اور احوال انفس سے ہوتے ہوئے آفاق کو نصیب ہوتے ہیں۔ شاعری کی بھی ایک وجودیات (ontology) اور کونیات (cosmology) ہوتی ہے۔ اس کا مسلمہ ہے کہ آفاق انفس کا عکس ہے اور کچھ نہیں۔ شعر کا مضمون بہت سادہ ہے اور پہلی ہی قرأت اور سماعت میں اچھی طرح سمجھ میں آ جاتا ہے۔ لیکن چونکہ اس مضمون کا تعلق ایک بڑی روایت سے ہے جو چیزوں کو صورت و حقیقت کے تناظر میں دیکھتی ہے، اس لیے اس شعر میں معنی خیزی کے امکانات بہت زیادہ ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ امکانات شاعر کے بھی پیشِ نظر ہوں، اس روایت کو جاننے والا قاری بڑے بڑے معانی کو معیار بنا کر آزادی سے یہ دیکھ سکتا ہے کہ یہ شعر ان معیارات پر کتنا پورا اترتا ہے۔ روایت میں قاری کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ شاعر کی مراد بوجھنے کے عمل سے بے نیاز ہو کر شعر کے مرتبے کا تعین کر سکتا ہے جس کا حق خود شاعر کے پاس نہیں ہوتا۔ شعر کا تجزیہ اور اس کی تشریح کا عمل قاری کی آزادی کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ استعداد کی کمی کی وجہ سے اس آزادی کے نتائج کہیں غیر معیاری ہو جائیں۔ آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ ہمیں جو شعر اچھا لگتا

ہے وہ جیسے ایک حال اور ایک تجربے کی طرح ہم میں سرایت کر جاتا ہے، یعنی رسمی اور عرفی طور پر تو میر و غالب کا رہتا ہے لیکن حقیقی طور پر ہمارا بن جاتا ہے۔ پھر ہم اسے مختلف ذہنی اور احوالی تفصیلات فراہم کرتے رہتے ہیں۔ تو اس بات سے نہیں گھبرانا چاہیے کہ ہم مرادِ شاعر کی تحقیق نہیں کر رہے۔ شعر میں معنی کی تفصیل کا عمل قانونی اور منطقی انداز پر نہیں ہوتا، اس میں شاعر کی حیثیت عامل کی کم اور معمول کی زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر زیادہ تر معنی سے مغلوب ہوتا ہے اور لفظ پر غالب۔ کیونکہ شاعری فنِ ادراک نہیں، فنِ اظہار ہے۔ بڑا شاعر اپنی قوتِ اظہار سے اس تحدید کو توڑ دیتا ہے جو ادراک کا خاصہ ہے اور اس کے بغیر ادراک وجود ہی میں نہیں آ سکتا۔ اسی لیے شاعری میں اظہار، ادراک پر غالب رہتا ہے۔ یعنی اظہار کل ہے اور ادراک اس کا ایک جز۔ اسی لیے میر ایسے لوگ لفظ سے منسوب معنی کا انکار کیے بغیر اسے لفظ پر مسلط نہیں رہنے دیتے۔ یہاں لفظ کسی خاص معنی سے اپنی واقعی نسبت کے ساتھ بے شمار نئی معنوی نسبتوں کا حامل ہوتا ہے۔ ان نسبتوں میں سے بہت سی نسبتیں ممکن ہے کہ خود میر کے ادراک میں نہ ہوں، محض ان کی صناعی اور قدرتِ اظہار کے unforeseeable نتائج ہیں۔ ہر پیڑ بارش سے نمو پاتا ہے لیکن خلاق سے خلاق بادل ایک ایک پیڑ کی خبر نہیں رکھتا۔ اور میر کا معاملہ تو بالکل واضح ہے۔ ان کے مضامین اور معانی مفصل نہیں ہوتے یعنی ذہنی تفصیل نہیں رکھتے، لیکن ان کا حال اتنا مرتکز اور اتنا گہرا ہوتا ہے کہ گویا ذہن کی رسائی سے باہر نکل کر معنویت میں پھیلاؤ اور بلندیاں پیدا کر دیتا ہے۔ میر چیزوں کو معلوم نہیں بلکہ محسوس کروانا چاہتے ہیں اور اپنی خلاقیِ اظہار سے محسوس کروانے کے اس عمل کو اتنا وسیع اور کثیر الاطراف بنا دیتے ہیں کہ ذہن بھی اپنی سیاحی کا شوق پورا کر لیتا ہے۔ میر کے شعر کی ساخت ہی کچھ ایسی ہے کہ ذہن کو اس کا مطلب دل سے پوچھنا پڑتا ہے، اس دل سے جو ہر معنی کو اپنے نظامِ احوال میں ایک تازہ محرک اور نئے عنصر کے طور پر قبول کر کے کام میں لاتا ہے۔ میر اپنے سارے غیر روحانی پن کے باوجود ایسا کمالِ اظہار رکھتے ہیں کہ ان کی آواز کبھی کبھی قلب کے عرفانی نہاں خانوں تک بھی پہنچ جاتی ہے۔ اور ایسا ہمیشہ ان کی منشا اور ارادے کے برعکس ہوتا ہے۔ اس شعر میں بھی کچھ ایسا ہی

ہوا ہے۔اس کی روداد ہم ذرا آگے چل کے بیان کریں گے۔ پہلے ذرا اس کا ایک تکنیکی تجزیہ کر لیتے ہیں۔

پہلے لفظی رعایتیں دیکھ لیتے ہیں۔چشم، چشمہ، پانی اور گریانی۔ جوش زناں میں چشم اور چشمہ اور آنسو اور پانی میں ایک مشترک حالت کا بیان ہے۔ چشمہ زمین سے ابل رہا ہے اور آنسو آنکھ سے۔ایک امتیازی پہلو یہ ہوسکتا ہے کہ چشمے کا جوش نشاطیہ ہے کیونکہ یہ زمین سے اٹھان کے ساتھ نکلتا ہے، اور گریے میں جوش المیہ ہے کیونکہ آنسو آنکھ سے نیچے ٹپکتا ہے۔تاہم یہ ضروری نہیں کہ چشمہ ابلنے کا سبب نشاطیہ ہی ہو، ہم تو بس ایک امکانی پہلو دیکھ رہے ہیں۔چشمے کے جوش زناں ہونے کا فوری سبب یہ ہے کہ یہ پانی کا ہے، اس کی مواجی اور حرکت پانی کی وجہ سے ہے۔لیکن چشم کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی گریانی کبھی پانی کی صورت میں ہوتی ہے اور کبھی خون کی شکل میں۔فراق کے دکھ کے باوجود وصال کی امید ہو تو آنکھ پانی ہوتی ہے، مگر وصال سے مایوسی ہو جائے تو اسی آنکھ سے لہو ٹپکتا ہے۔گریے میں جوش دردِ فراق اور امیدِ وصال کے متوازی احوال سے پیدا ہوتا ہے۔خیر، یہ تو ایک الگ سے بات بیچ میں آئی، کہنا یہ تھا کہ چشمے کا جوش، مسلسل اشکباری سے مشابہ ہے۔جس کے لیے میر نے اشک دمادم کی ترکیب استعمال کی ہے۔

دل کو تسکین نہیں اشک دما دم سے بھی
اس زمانے میں گئی ہے برکت غم سے بھی

اب ذرا تشبیہی تہ داری دیکھیے۔چشمہ ابلنے کا نظارہ ایک رخ سے نشاطیہ ہے اور دوسرے رخ سے المیہ۔ اگر نشاطیہ پہلو سے دیکھیں تو اس چشمے میں زمین کی بہترین نشاطیہ استعداد صرف ہوئی ہے۔چشمہ جیسے زمین کے سینے سے ایک نشاطیہ امنگ پھوٹنے کا مظہر ہے۔میر نے چشمہ ابلنے کے نشاطیہ تاثر کو چھپائے اور ڈھانپے بغیر اس میں المناکی کا ایک عنصر داخل کر کے غالب کر دیا ہے۔ یوں کہنا چاہیے کہ ایک نشاطیہ وفور کو مدھم کیے بغیر اسے ایک المیے میں ضم کر دیا ہے۔جوش زناں کے لفظ پر غور کریں تو یہ محسوس ہو جائے گا کہ ایک طوفان سا ہے۔جس میں نشاط کی مواجی بھی ہے اور الم کی

گہرائی بھی۔ اس سے ایک بہت ضروری معرفت حاصل ہوتی ہے کہ خوشی مکمل ہو کر tragic ہو جاتی ہے اور الم کامل ہو جائے تو ایک نشاطیہ ٹھہراؤ بن جاتا ہے۔ آپ تجربہ کر کے دیکھ لیں کہ آپ کے جوہرِ الم کو چھوئے بغیر کوئی شے آپ کے اندر مستقل قرار نہیں پکڑ سکتی۔ تو تسکین اور خوشی کا رنگِ تکمیل المیہ ہے۔ خوشی نفس کو ہمیشہ حالتِ تحریص میں رکھتی ہے جبکہ غم اسے شانت کر دیتا ہے۔ غم آدمی کو خود اپنے لیے حقیقی اور لائقِ اعتبار بنا دیتا ہے۔ اب اس کے معانی کھولتے چلے جائیے۔ نمبر ایک، کائنات اپنا سارا نشاط ظاہر بھی کر دے تو بھی میری المنا کی غیر متاثر ہی رہے گی، عاشق کے غم میں ایسی وسعت ہے کہ نشاط اور اس کے تمام مظاہر اس میں سما جاتے ہیں۔ نمبر دو، باہر کی دنیا کا ہر اظہار مجھے محبوب کے غیاب کی طرف متوجہ کر دیتا ہے۔ لگتا ہے دنیا کے حضور کا واحد مقصد یہی ہے کہ غیب کی طرف یکسو رہا جائے۔ یہ دو باتیں اس شعر کو دیکھنے کے دو زاویے ہیں۔ انھیں ملحوظ رکھا جائے تو شعر کا معنوی اور کیفیاتی در و بست طرح طرح سے کھلنے لگتا ہے اور اس کی paradoxical اور پیچیدہ مفہومی اور احساساتی بناوٹ بھی قدرے گرفت میں آنے لگتی ہے۔ پہلے مصرعے میں paradox ہے اور دوسرے میں پیچیدگی۔ مثال کے طور پہ جوش زناں ہی کو دیکھ لیجیے۔ یہ جوش نشاطیہ بھی ہو سکتا ہے، المیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اب آگے دوسرے مصرعے میں اس paradox کو نا قابلِ التفات بنا دیا۔ یہ نشاط ہو یا الم، میرے قرطاسِ غم کے ایک ٹکڑے ہی کو بھگو سکتا ہے۔ جوش تو آپ سمجھتے ہی ہوں گے، یعنی وہ شدید کیفیت جس کے اظہار پر روک نہ لگائی جا سکے۔ تو اب اس کا مطلب یہ بھی نکلا کہ جس وفورِ حال نے زمین کو اور پہاڑوں کو بے بس کر دیا، اس سے کہیں بڑا طوفان میں اپنے اندر ضبط کیے بیٹھا ہوں۔ اور ہاں، یہ پہلو بھی پُر لطف ہے کہ زمین اپنے اندر اٹھنے والے جس طوفان کے آگے بے بس ہو گئی ہے، میں اس سے بڑا طوفان اپنی ابتدائے غم اور ابتدائے عشق میں آنکھوں سے رو چکا ہوں، پوری قدرت کے ساتھ اور پورے شعور کے ساتھ۔

اب یہاں سے آپ اس شعر میں کارفرما تشریحاتی فضا دیکھیے۔ جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ چشمہ نشاطیہ بھی ہو سکتا ہے اور المیہ بھی، تو اگر المیہ پہلو سے دیکھیں تو چشمہ زمین کا رونا ہے

، پہاڑ کا گریہ ہے۔ اگر اسے پہاڑی چشمہ مانا جائے تو پھر اس چشمہ جوش زنی اور کسی چشم کی گریانی میں ایک دوہرا تشبیہی تعلق پیدا ہو جاتا ہے، بلکہ تہرا۔ پہلی تشبیہی نسبت چشمہ اور چشم کی ہے، دوسری پہاڑ اور صاحبِ چشم کی ہے، اور ایک تیسری مشابہت بھی ہے جو ہم بعد میں دیکھیں گے۔ پہلے ان دو مشابہتوں کا تھوڑا سا تجزیہ کر لیتے ہیں۔ مضبوطی اور سختی پتھر کے لازمی اوصاف ہیں۔ ان اوصاف کی موجودگی میں یہ تصور کرنا مشکل ہے کہ پتھر رو بھی سکتا ہے، پہاڑ گریہ بھی کر سکتا ہے۔ پہاڑ کا گریہ اتنا نادر واقعہ ہے کہ اس نے میرے رونے کی یاد دلا دی۔ اب آپ دیکھیے کہ ایک طرف پہاڑ ہے اور اس کا گریہ اور دوسری طرف میں ہوں اور میرا گریہ۔ میرا گریہ پہاڑ کے رونے سے کہیں بڑا واقعہ تھا کیونکہ میں پتھر اور پہاڑ سے زیادہ مضبوط ہوں اور میرا جوشِ گریہ بھی اس چشمے کے ابال سے زیادہ تھا۔ یاد دلانے والا اس چیز سے کم ہوتا ہے جس کی وہ یاد دلا رہا ہے۔ یہ مرکب تشبیہ ہے کہ ایک جہت سے مشبہ اور مشبہ بہ دونوں حاضر ہیں، یعنی چشمہ اور چشم۔ اور دوسری جہت سے دونوں غائب ہیں یا غیر مذکور ہیں، یعنی پہاڑ اور میں۔ چشمہ زمین کے الم کا کلی اظہار ہے جبکہ میرا گریہ میرے غم کا جزوی اور عارضی اظہار تھا۔ اس بات کی ذرا سی تفصیل دیکھیے۔ کہہ رہے ہیں کہ ایک زمانہ تھا جب کہ آنسو اس چشمے کی طرح آنکھوں سے ابل کر نکلا کرتے تھے مگر اب میں غم کی اگلی منزلوں پر ہوں جہاں رونا ضروری نہیں رہا۔ یعنی غم مکمل ہو کر گریے سے غیر متعلق ہو جاتا ہے۔ تو سمجھ رہے ہیں ناں کہ پہلے ہم مبتلائے غم تھے اور اب شائستۂ غم ہیں۔ لیکن بھائی، یہ تو ہم اپنی طرف سے کہہ رہے ہیں کہ پہاڑی چشمے نے میر کو اپنے رونے کی یاد دلا دی، شعر میں کسو چشم کہا گیا ہے مری چشم نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے کسو سے محبوب مراد لیا ہے، یعنی اس نظارے نے محبوب کے رونے کی یاد دلا دی۔ لیکن ہمارے خیال میں یہاں کسو چشم کو چشمِ محبوب سمجھنے کا کوئی قرینہ موجود نہیں ہے۔ یہ چشمِ عاشق ہے اور اس رعایت سے اسے میر کی آنکھ یا میری چشم سمجھنا درست ہوگا۔ لیکن یہ سوال اپنی جگہ رہتا ہے کہ میر نے میری چشم کا سامنے کا phrase چھوڑ کر کسو چشم کیوں کہا جس کا مصداق متعین کرنے میں دشواری ہو رہی ہے۔ فاروقی صاحب کہہ رہے ہیں کہ یہ محبوب کا

رونا ہے اور ہمیں یقین ہے کہ یہ عاشق کا گریہ ہے۔ اور عاشق کے احوال کا بیان عموماً اپنے ہی احوال کا بیان ہوتا ہے۔ میرے خیال میں اگر مری چشم ہوتا تو یہ شعر میر کا نہ رہتا۔ کسو کے لفظ نے شعر کا معنوی اور کیفیاتی درجہ بڑھا دیا ہے ورنہ تو یہ سارا منظر اور یہ ساری بات بالکل ہی عامیانہ سطح پر رہ جاتی۔ کسو چشم personal آنکھ نہیں ہے بلکہ archetypal آنکھ ہے جو بس مردانِ عشق کو نصیب ہوتی ہے۔ اور ہاں، یہاں کسو صرف تعظیمی مفہوم میں نہیں آیا بلکہ یوں بھی لگتا ہے جیسے یہ کسی چھوڑی ہوئی منزل کی طرف اشارہ ہے۔ کسو سے ایک بے نیازی بھی ظاہر ہے کہ ہوگا کوئی جو چشمے کی طرح روتا تھا، اب ہم تو آگے نکل گئے اور اتنا آگے نکل گئے ہیں کہ ٹھیک سے یاد نہیں آرہا کہ یہ چشمہ کس چشم کی گریانی کی یاد دلا رہا ہے۔ آنکھ بھی یاد ہے، رونا بھی یاد آگیا، لیکن نہیں یاد آرہا تو یہ کہ وہ آنکھ کس کی تھی! اس کیفیت میں بڑی نفسیاتی گہرائی ہے اور روحانی بھی۔ عشق کیا ہے؟ وجود کا مسلسل ترک و قبول! عشق کا بہاؤ ایسا تیز ہے کہ عاشق کو خود اپنے شعور میں بھی نہیں رہنے دیتا۔ جو حال گزر جائے، وہ repeat ہوتا ہے نہ یاد رہتا ہے۔ اس شعر میں یہ ساری بات تصویر ہو گئی ہے۔ اپنی وجودی پسماندگی کی وجہ سے دنیا آدمی کے متروک احوال پر چلتی ہے اور اس کی متروک انا کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہاں یہی ہو رہا ہے کہ جوش زناں چشمہ جس چشم اور جس گریانی کی یاد دلا رہا ہے وہ عاشق کی حاضر انا اور اس کے شعور و احوال سے کب کی خارج ہو چکی ہے۔ عشق کا قانونِ ترک و قبول کچھ ایسا ہے کہ ترک مستقل ہے اور قبول عارضی، ترک کلی ہے اور قبول جزوی، ترک general ہے اور قبول particular۔۔۔ اب ذرا دیکھیے کہ کسو کے لفظ میں یہ سب باتیں کھپا دی گئی ہیں یا نہیں! یہ کسو ایک متروک وجود ہے جس کی انا کے ساتھ ہر نسبت منقطع ہے۔

چشم کی گریانی بھی خوب ہے۔ گریہ فعل ہے اور گریانی حال۔ گریانی صفتِ ذاتی ہے، گریہ محض ایک فعل ہے۔ یعنی جو آنکھ صرف رونے کے لیے بنی تھی، یہ چشمہ اس کی یاد دلا رہا ہے۔ چشم اور چشمے میں ایک لفظی رعایت بھی ہے، صوری رعایت۔ چشمہ اور چشم دو لفظ ہیں جن میں اصل چشم ہے اور چشمہ اسی سے نکلا ہے۔ میر نے اس بالکل سامنے کی رعایت کو بھی معنی خیزی کی بنیاد بنا لیا۔

سارے چشموں کا مادۂ حقیقی وہی چشم ہے جس کی گریانی یاد دلائی جا رہی ہے۔ وہ آنکھ نہ ہوتی تو یہ چشمے کہاں سے نکلتے۔ ویسے کسو چشم کی گریانی سے آدمؑ کا رونا بھی یاد آ سکتا ہے۔ جب آپؑ زمین پر اتر گئے تو اتنا روئے کہ آپؑ کے آنسوؤں سے دریا سمندر جاری ہو گئے۔ جنتِ وصال میں آدمؑ کی آنکھ دیکھنے کے لیے بنی تھی اور دنیائے فراق میں رونے کے لیے بنائی گئی ہے۔ یہاں آنکھ کا مقصدِ تخلیق ہی گریہ ہے۔ جس نے اس فریضے سے غفلت برتی اس کا آدمؑ سے نسلی تعلق تو ہو سکتا ہے، اصلی نہیں۔ خیر یہ تو ایک بات تھی تو بس تفریحِ طبع کے لیے کہہ دی۔ یہاں بھائی اپنا ہی ایک شعر یاد آ رہا ہے، اجازت ہو تو سنا دوں۔

تا دیدۂ مراست مہیا گریستن
کفرانِ نعمت است زبس نا گریستن
(جب تک میری آنکھ کو رونا نصیب ہے۔ تو نہ رونا بڑی ناشکری ہے)

لطف اگر ہے یہ بتاں صندلِ پیشانی کا
حسن کیا صبح کے پھر چہرۂ نورانی کا

بظاہر لگتا ہے کہ شعر یونہی سا ہے اور میر نے بس کاریگری کا مظاہرہ کیا ہے۔ لیکن ذرا غور کریں تو بے لطف اور بے رس ہونے کے باوجود اس شعر میں کچھ تکنیکی اور فنی محاسن یقیناً ہیں۔ یہ خاصی چالاکی والا شعر ہے۔ اس میں میر نے اپنے قاری کا امتحان لیا ہے۔ اچھا خاصا صاحبِ استعداد قاری آزمائش میں پڑ جاتا ہے۔ مطلب تو بس اتنا سا ہے کہ بتوں کے ماتھے کی سیاہی بھی صبح کے چہرے کی سفیدی سے زیادہ حسین ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس کی تحقیق و تفصیل کا کام قاری کو خود کرنا پڑے گا۔ میر نے تو ایک سطحی سے تاثر کو الفاظ کی مختلف رعایتوں سے تشکیل پانے والے

بیان میں ڈھال دیا ہے۔ اس بیان کی تائید کے لیے اسباب کی فراہمی پڑھنے والے کے ذمے ہے۔ دیر و حرم، کفر و اسلام میں موجود تضاد کو حل کرنے اور ان کے درمیان برپا جنگ میں دیر کو حرم پر اور کفر کو اسلام پر فتح دلانے کا رجحان صوفی شعرا کے یہاں جا بجا دکھائی دیتا ہے۔ اس شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، یہ مضمون کہیں زیادہ بلند معنوی سطح پر اور نہایت پُرشکوہ جذبے کے ساتھ قریب قریب ہر صوفی شاعر کے یہاں مل جائے گا، لیکن میر عارفانہ اور صوفیانہ ساخت نہ رکھنے کی وجہ سے اس طرح کے معارف کو ایک عام آدمی کے تاثرات جیسا بنا کر فارغ ہو جاتے ہیں۔ اس لیے اس شعر میں استعمال ہونے والے بنیادی لفظوں کی عرفانی اور علامتی معنویت تلاش کرنا ایک زبردستی کا عمل ہوگا اور کچھ نہیں۔ لیکن نہیں، اس شعر کی صوفیانہ تشریح کو زبردستی کا عمل کہنا ذرا زیادتی ہے۔ یوں کہنا چاہیے تھا کہ اس طرح کے اشعار میں عارفانہ معانی ڈالنے کا کام قاری چاہے تو کر لے لیکن وہ معنی مرادِ شاعر بہرحال نہیں ہوں گے۔ میر کا اتنا کمال ہی بہت ہے کہ ان کے شعر کو اکثر صوفیانہ سیاق و سباق میں بھی کھپایا جا سکتا ہے۔ ان کا شعر context کی تبدیلی کا متحمل ہو سکتا ہے، اور یہ معمولی بات نہیں ہے۔ اور بھائی، عشق، بلکہ احتیاط کا تقاضا ہے کہ یوں کہا جائے کہ عشقِ مجازی اگر صادق ہو تو بُت پرستی ہی ہے۔ اسی لیے ایسا عاشق چاہے صوفی بن جائے یا شاعر، مزاجاً بُت پرست ہی ہوتا ہے۔ عشق پرستش نہ بنے تو جھوٹا اور ناقص ہے۔ عاشق جتنا صادق و کامل ہوگا اتنا ہی محبوب پرست ہوگا۔ محبوب حاضر ہے تو عاشق بُت پرست ہے اور غائب ہے تو خدا پرست۔ میر چونکہ محبوبِ حاضر کے عاشق تھے اس لیے ان کے مزاج ہی میں محبوبِ غائب سے عدمِ مناسبت اور وحشت سی تھی۔ اسی لیے وہ ایک چھوٹے سے میدان میں کفر و اسلام کی لڑائی چھڑوا کر بہت عجلت کے ساتھ اور بڑے جوش کے ساتھ کفر کی فتح کا اعلان کر دیتے ہیں۔ اس مزاج میں وہ اتنے پختہ تھے کہ توحید کو بھی اپنے لیے anthropomorphic بنا لیا تھا۔ جن لوگوں نے میر کو ڈھنگ سے پڑھ رکھا ہے وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ میر کے یہاں دین نیچے سے اوپر تک محض شخصیت پرستی ہے، ایک مسحور کن شخصیت پرستی جہاں خدا کا خیال بھی آ جائے تو مزا کرکرا ہو جاتا ہے۔ تو میر

کے اس مذہبی، ذہنی اور نفسیاتی پس منظر میں رکھ کر اس شعر کو دیکھا جائے تو اس کا مطلب اور اس کی کیفیت پہلی ہی نگاہ میں کھل کر سامنے آجاتی ہے اور حصولِ معنی کے لیے کسی تگ و دو کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔ لیکن یہ شعر صرف مفہوم اور کیفیت نہیں ہے بلکہ اس کا ایک پیچیدہ تکنیکی دروبست بھی ہے جسے گرفت میں لانے کے لیے کچھ غور و فکر اور محنت درکار ہے۔ آیئے اُس دروبست کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس شعر میں کہا تو یہی گیا ہے ناں کہ اے حسینانِ ہند تمھاری سیاہی میں وہ کشش ہے کہ روشنی بری لگتی ہے، تمھاری رات میں وہ لطف ہے کہ صبح پھیکی پڑ گئی ہے۔ یہ بالکل عام اور رسمی سا تقابل ہے۔ یہ مضمون ایک معمولی شاعر بھی آسانی سے باندھ سکتا ہے لیکن میر نے اس فرسودہ اور بے وقعت مضمون کو جس تکنیک اور صنائی کے ساتھ باندھا ہے، وہ بھلا کس کی مقدرت میں ہے۔ پہلے کچھ لفظوں کی معنوی تہ داری دیکھے لیتے ہیں، اس کے بعد الفاظ کی باہمی نسبتوں پر بھی نظر کریں گے۔ تو پہلا کلمہ ہے **لطف**۔ اس کے دو مطلب ہیں اور دونوں ہی معروف ہیں اور عام استعمال میں ہیں۔ ایک مزہ اور دوسرا لطافت، صفائی، پاکیزگی۔ میر نے یہاں **لطف** میں دوہری دلالت کو بیک وقت کارفرما بنایا ہے۔ **لطف** بمعنی مزہ، دیکھنے والے کا حال ہے اور بمعنی لطافت بتوں کا یا صندلِ پیشانی کا وصف ہے۔ **لطف** بتوں کے عاشق میں پیدا ہونے والی کیفیتِ تشکر ہے اور بتوں کی نسبت سے یہ احسان اور کرم ہے جو اپنے عشاق پر کیا جاتا ہے۔ **لطف** مزے کے معنی میں تو بالکل واضح ہے لیکن لطافت کے معنی میں اس کے تجزیے اور تفصیل کی ضرورت ہے۔ اس تفصیل کو نمبروار بیان کرنا مناسب ہوگا۔

۱- لطافت کا ایک مطلب ہے خالص ہونا، ملاوٹ سے پاک ہونا۔

۲- لطافت باریکی کے مفہوم میں بھی ہے۔ نزاکت، جمالیاتی تہ داری، باطنی گہرائی، مکمل اخفا کا جزوی اظہار جو آنکھ اور دل دونوں کو مشغول اور سیراب رکھے۔

۳- جمالیاتی اصطلاح میں لطافت روح کا جسم پر اور حقیقت کا صورت پر غلبہ ہے۔ ایسے غلبے کا

ہر اظہار لطیف ہوگا۔ یہاں یہ بات یاد رہے کہ لطافت صرف جمالیاتی نہیں ہے بلکہ عقل اور اخلاق کا بھی موضوع ہے۔ عقل کا object اپنے تجزیے کی تکمیل اور اختتام پر لطیف ہو جاتا ہے یعنی ہر طرح کے اعراض سے پاک ہو کر ایک وجودی purity اور نا قابلِ تجزیہ وحدت بن جاتا ہے۔ اسی طرح اخلاقی شعور میں بھی لطافت تزکیۂ نفس اور صفائے باطن کی حالتِ کمال ہے جہاں نفس خیر میں ڈھل کر شانت ہو جاتا ہے۔ لطافت کے اس مفہوم کو پیشِ نظر رکھا جائے تو بتوں کی تحسین کا بنیادی سبب اور ان کے حسن کی تاثیر و معنویت سامنے آ جاتی ہے۔ یعنی بت وہ صورت ہے جس میں حقیقت کے سوا کچھ نہیں اور جس سے حقیقت کے سوا کچھ ظہور نہیں کرتا۔ یعنی بت حق کا مظہرِ محض ہے جس سے حق کا بلا آمیزش ظہور ہوتا ہے۔ تو لطف بمعنی لطافت کے یہ معنی بھی نکلتے ہیں یا نکالے جا سکتے ہیں۔

۴- لطف یا لطافت نرمی کے معنی میں بھی معروف ہے اور اسے بھاری پن اور گرانی کے opposite کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ لطیف وہ ہے جو نرم اور سبک ہو۔ یہ مفہوم لیں تو لطافت اور بت میں ایک paradoxical نسبت پیدا ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ بت پتھر کا ہے مگر نرم ہے اور بھاری ہے لیکن ہلکا ہے۔ یعنی صورت ہے مگر اس پر صورت کے ضوابط لاگو نہیں ہیں۔

۵- لطف میں لطافت کا ایسا غلبہ ہے کہ مزے کے مفہوم میں استعمال کیا جائے تو بھی لطافت کا پہلو غالب رہتا ہے۔ مزا نفس کی کیفیت ہے اور لطف عقل و روح کی۔

۶- لطف کا ایک مطلب مہربانی اور کرم بھی ہے، یہ احسان کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ لطف کا یہ مفہوم بھی شعر کے تجزیے میں قدرے ملحوظ رہے تو بہتر ہے۔

یہ تفصیل تو کر دی لیکن یہ خیال رہے کہ یہ سارے مطالب اس شرط پر کارآمد ہیں کہ بتاں کا مطلب اصنام لیا جائے جن کی پوجا کی جاتی ہے۔ لیکن اگر یہاں بتاں محض حسین خواتین، صاحب جمال ہندی عورتوں کو کہا گیا ہے تو پھر ہمارے ان نکات میں سے اکثر غیر متعلق اور غیر مؤثر ہو

جائیں گے۔ اس لیے ہمیں یہ پوزیشن لینی چاہیے کہ میر نے یہاں بتوں کو دونوں معنی میں برتا ہے۔ صنم معنیِ اصلی ہے اور حسین ہندو خاتون معنیِ ضمنی۔ محبوب یا کسی صاحبِ جمال کو بت اس لیے بھی کہا جاتا ہے کہ اس کے حسن میں حقانیت یا پھر ایک ظہور یافتہ ماورائیت یا پھر حق پر حسن کے غلبے کا اثبات کیا جا سکے۔ گویا کسی خاتون کو بھی بت کہہ کر اس کے حسن کے sublime بلکہ divine ہونے کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے اور خود عشق کی ساخت اور نوعیت کو متعین کر دیا جاتا ہے، یعنی عشق اور پرستش کا امتیاز ختم ہو جاتا ہے۔ ویسے تو یہ غیر متعلق سی بات ہے مگر ریکارڈ کروانے کے لیے کہہ رہا ہوں کہ محبوب حقیقی ہو تو وہ معبود پہلے ہوتا ہے اور محبوب بعد میں، لیکن اگر مجازی ہو تو وہ محبوب پہلے ہوتا ہے اور معبود بعد میں۔ بت اسی محبوبِ مجازی کا استعارہ ہے جس میں جمال حق پر غالب نظر آتا ہے۔ اسی لیے عموماً بت کو خدا کا اور بت کے گھر کو خدا کے گھر کا غالب مقابل دکھایا جاتا ہے۔ یہ جو ہم نے ابھی کہا کہ بت میں پوجے جانے والے صنم کا مفہوم اصلی یا حقیقی ہے اور حسین خاتون کا ضمنی یا مجازی، تو اسے ذرا ٹھیک سے سمجھ لیجیے۔ بعض مرتبہ لفظ کا مجازی مفہوم ہی اس کی مراد ہوتا ہے اور حقیقی معنی پس منظر کا کام دیتے ہیں۔ گوشت پوست کے محبوب کو بت کہنے کا مقصد یہ ہے کہ اسے محض ایک شخص نہ سمجھا جائے اور اس کے جمال کی تاثیر کو کسی سچے صنم پرست کی طرح قبول کیا جائے۔ یعنی بت یقیناً کوئی متعین شخص ہے لیکن اس کی معنویت بت بمعنی صنم سے طے ہوتی ہے۔

یہاں بتاں کو بھی کھولنا چاہیے، یعنی بت کے مطالب بھی دیکھنے چاہییں۔ بت روایتی شاعری میں کثرت سے استعمال ہونے والا لفظ ہے۔ محبوب کا انتہائی اور مکمل تعارف یہی ہوا کرتا تھا کہ اسے بت کہہ دیا جائے۔ جس تہذیب میں مراتب کا نظام خدا کے حوالے سے چل رہا ہو اور وجودی فضیلت ناپنے کا معیار ہی یہ ہو کہ جس وجود میں جتنے خدائی اوصاف ہیں وہ اتنا ہی برتر اور حقیقی ہے، وہاں محبوب کو بت کہا جاتا ہے۔ اس کی ضروری تفصیل ہم لطف کی شرح کرتے ہوئے بیان کر چکے ہیں۔ کیونکہ عاشق کے لیے محبوب کا مرتبہ سب سے اونچا ہوتا ہے، اس لیے اپنی

تہذیب کے اصولِ فضیلت کے مطابق وہ اپنے محبوب کو بت یا صنم سے تعبیر کرتا ہے تاکہ یہ دکھایا جا سکے کہ میرا محبوب خدائی اوصاف رکھتا ہے بلکہ اس کے اندر خدائی اوصاف کے سوا کوئی چیز ہے ہی نہیں۔ محبوب کو بت بنا کر اس کے تعلق میں جسمانیت کے عناصر کی بھی تقلیب ہو جاتی ہے۔ یعنی جسم کے احوال روحانی ہو جاتے ہیں۔ بت سے وصال واقعے میں جسمانی ہی ہوتا ہے لیکن اس کے احوال جسمانی نہیں ہوتے۔ اور پھر محبوب اگر بت ہے تو عاشق بھی اسی عشق کا حامل ہے جس کی بدولت خدا محبوب بنتا ہے۔ اس سچویشن میں یوں کہنا چاہیے کہ محبوب یعنی صنم، خدائے مجازی ہے اور اس کا عاشق، عاشقِ حقیقی۔ آپ سمجھے ناں کہ عاشقِ حقیقی وہ ہوتا ہے جس کے اندر عشق اور پرستش میں از روئے حال دوئی نہیں رہ جاتی۔ از روئے حال اس لیے کہا کہ خدا اور بت کا ذہنی امتیاز ممکن ہے کہ برقرار رہے۔ یہ امتیاز اگر برقرار ہے تو بتوں کے عاشق کے لیے خدا معبود تو رہتا ہے مگر محبوب نہیں بنتا اور دوسری طرف بت معبودیت میں شریک ہو جاتا ہے اور محبوبیت میں لاشریک رہتا ہے۔ ہندی مسلمانوں میں عشق کی ماہیت کچھ ایسی ہی ہے کہ تنزیہ (Transcendence) کو مانو مگر تشبیہ (Eminence) میں جذب ہو جاؤ، یعنی حقیقی بندگی اور مجازی معبودیت کے تال میل سے پیدا ہونے والا passion perspective۔

اگلا لفظ ہے **صندلِ پیشانی**۔ یعنی صندل کے محلول سے ماتھے پر بنائی گئی لکیریں وغیرہ، قشقہ، جو بتوں کے پجاری اپنی پیشانی پر کھینچتے ہیں، بت پرستی کی official نشانی۔ پجاریوں کے علاوہ یہ نشان بتوں کے ماتھے پر بھی بنایا جاتا ہے۔ **صندلِ پیشانی** کو صندل ایسی پیشانی بھی سمجھا جا سکتا ہے، جیسے غنچۂ لب اور گلِ رخسار۔ یعنی تمہاری صندلیں پیشانی صبح کے چہرۂ نورانی سے زیادہ پُرکشش ہے۔ **صندل ایسی پیشانی** کا مطلب ہے گہری رنگت رکھنے والا ماتھا۔ یعنی حسینانِ ہند کا گہرا سانولا پن صبح سپیدی سے زیادہ پُرلطف اور پُرکشش ہے۔ لیکن چونکہ **صندلِ پیشانی** ایک مذہبی شعار ہے، اس لیے اسے موازنے کی اس سطح تک محدود نہیں رکھا جا سکتا۔ یہاں **پیشانی** کا لفظ بہت اہم ہے۔ اس کی حیثیت اس خورشیدِ جمال کے افق کی سی ہے جو روز طلوع ہونے والے عام سورج سے بہت

زیادہ ہے۔ دنیاوی افق سے طلوع ہونے والا سورج ڈوب جاتا ہے لیکن یہ خورشیدِ جمال کبھی غروب نہیں ہوتا۔ آپ سمجھ رہے ہیں ناں کہ سورج جس افق سے طلوع ہوتا ہے وہ زمین کی پیشانی ہے۔ اس پیشانی کا تقابل بتوں کی پیشانی سے کیا جا رہا ہے۔ صندل سیاہ رنگ کی ہوتی ہے اور سیاہی غیاب کا رنگ ہے جبکہ صبح کے چہرۂ نورانی میں یہ رنگ غائب ہونے کی وجہ سے غیاب کا وہ ضروری عنصر نہیں پایا جاتا جس کے بغیر کوئی جمال، جمالِ حقیقی نہیں ہے اور صرف آنکھ کا موضوع ہے۔ بت یا بت پرستی کی روایت میں تنزیہ (transcendence) کو کارفرما دکھانا خاصا پُرلطف ہے۔

حسن۔ جس طرح لطف بمعنی لطافت میں تنزیہ کا پہلو غالب ہے، اسی طرح حسن میں تشبیہ کی جہت حاوی ہے۔ اس فرق کے علاوہ، لطف دل کا حال ہے جبکہ حسن آنکھ کا مال جسے دل کے خزانے میں جمع کروایا جاتا ہے۔ صبح کے چہرۂ نورانی کی دید دل تک نہیں پہنچتی یا پہنچتی ہے تو دل اسے قبول نہیں کرتا۔ صندلِ پیشانی دل کو مشغول رکھتا ہے مگر صبح کا چہرۂ نورانی اس کے التفات کا مستحق نہیں بنتا کیونکہ اس میں تنزیہ اور غیاب کا بنیادی عنصر غائب ہے جو صندلِ پیشانی میں حاضر ہے۔ لیکن ذرا ٹھہریے، حسن کی توضیح پوری نہیں ہوئی۔ حسن دراصل جمالِ مطلق کا اضافی اظہار ہے۔ یا یوں کہہ لیں کہ محبوب کے غیاب اور اخفا کا جزوی انکشاف اور اظہار۔ صبح کے چہرۂ نورانی میں یہ بات نہیں ہے۔ اس میں غیب کا اظہار نہیں بلکہ انکار پایا جاتا ہے یا اس صورت میں ظاہر ہے کہ اس سے کوئی حسن منسوب نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہ اظہارِ محض ہے جس کی کوئی اصل نہیں۔ صندلِ پیشانی جس آفتاب کا مطلع ہے وہ غائب رہ کر بھی سرچشمۂ جمال ہے اور صبح جس سورج کا نتیجہ ہے وہ ظاہر ہو کر بھی محض ایک چمکتی ہوئی تھالی ہے۔

صبح کا ذکر اصل میں صندلِ پیشانی کی سیاہی کے حوالے سے آیا ہے۔ بظاہر یہ بے جوڑ سا لگتا ہے لیکن اس میں میر نے صناعی کا کمال دکھایا ہے۔ صبح کی سپیدی اور صندلِ پیشانی کی سیاہی میں تضاد اور تقابل کا علاقہ ہے۔ ایسے تضاد اور تقابل کا جو کسی حتمی فیصلے تک کسی رسمی تجزیے اور تحقیق کے

بغیر پہنچا دیتا ہے۔ پھر اس تقابل میں ایک پیچیدگی بھی ہے، یہ محض سفیدی اور سیاہی کا تقابل نہیں ہے کیونکہ اس تقابل سے تو ظاہر ہے کہ فوری اور لازمی طور پر سفیدی کی ترجیح اور فوقیت ہی ثابت ہو گی۔ یہاں مقابلہ دراصل سورج اور بت یا ہندی پجاری کے ماتھے میں ہے۔ ان دونوں کے مقابلے کا نتیجہ سیاہی اور سفیدی کے تقابل کے نتیجے سے بالکل مختلف ہے۔ چیزوں کو ان کی اصل سے کاٹ کر دیکھا جائے تو ان کے درمیان موازنے کے نتائج کچھ اور ہوتے ہیں، لیکن اگر انھی چیزوں کو ان کی اصل کے حوالے سے پرکھا جائے تو ان کا نظامِ مراتب بدل جاتا ہے۔ یہ دقیق نکتہ اس شعر میں بہت عمدگی سے کارفرما نظر آتا ہے کہ سیاہی روشنی سے کمتر ہے لیکن اگر روشنی سورج کی ہے اور سیاہی صندلِ پیشانی کی تو پھر روشنی کمتر ہے۔

چہرۂ نورانی میں کوئی ایسی چھپی ہوئی بات نہیں ہے جسے سامنے لانے کی کوشش کی جائے۔ البتہ صبح کا چہرۂ نورانی خاصا پُرلطف ہے۔ یہ ایک بہت تازہ اور شفاف image ہے۔ لگتا ہے جیسے صبح کو تصویر کر دیا گیا ہے۔ اور اس کے علاوہ اس phrase میں دوسری خوبصورتی یہ ہے کہ اس میں سورج کو **صبح کا چہرۂ نورانی** کہا گیا ہے۔ یعنی **پیشانی** کے لیے جو حیثیت **صندل** کی ہے، وہی حیثیت سورج کے لیے صبح کی ہے۔ **صندلِ پیشانی** میں اخفا غالب ہے اظہار پر اور صبح کے چہرۂ نورانی میں اظہار حاوی ہے اخفا پر۔ بلکہ یہاں کوئی مخفی پن ہے ہی نہیں، یہ محض اظہار ہے۔ پھر یہاں بھی دیکھ لیجیے کہ نظامِ صورت میں اظہار کو ترجیح ہے اور نظامِ حقیقت میں اخفا کو۔ **چہرۂ نورانی** میں ایک اور اشارہ بھی پایا جاتا ہے، یا اس سے نکالا جا سکتا ہے۔ اور وہ یہ کہ چہرۂ نورانی اسلام کا چہرہ ہے۔ اس شعر میں کفر و اسلام کا تقابل کروایا گیا ہے جو بہتیرے شاعروں کی طرح میر کا بھی مشغلہ تھا۔

قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

میر چونکہ کفر و ایمان کے عرفانی مباحث سے دلچسپی یا واقفیت نہیں رکھتے اس لیے ان کے یہاں ان دونوں کے تقابل کی فضا نری جسمانی ہے۔ وہ ان مباحث میں ایک صورت اساس ذوق پر چلتے ہیں، حقیقت شناس فہم پر نہیں۔ یہاں بتاں اور **صندلِ پیشانی** ہندو اصطلاحات ہیں اور صبح

اور چہرۂ نورانی اسلامی اصطلاحات ہیں۔ میر کی نظر میں کفر کی سیاہی بھی ایمان کی روشنی سے زیادہ پُرکشش ہے۔ یہ سیاہی ایسی ہے کہ مطلعِ حق سے طلوع ہونے والے آفتاب کو بے کشش بنا دیتی ہے۔ اس سورج میں ظہور کی شدت تو ہے مگر صندلِ پیشانی کی طرح وہ نفاست اور گہرائی نہیں جو غیاب کو حضور میں غلبے کے ساتھ لائقِ دید اور قابلِ ادراک رکھتی ہے۔

کفر کچھ چاہیے اسلام کی رونق کے لیے
حسن زنار ہے تسبیحِ سلیمانی کا

اس شعر میں دو انتہائیں جمع ہیں۔ ایک طرف تو یہ ایک بازاری پن اور تماش بینی کا پہلو رکھتا ہے اور دوسری طرف اسے عارفانہ شعر بھی بنایا جا سکتا ہے۔ میر کے یہاں کئی موقعوں پر کہ پستی اور بلندی متوازی حالت میں کارفرما نظر آتی ہے۔ بعض اوقات سوقیانہ لہجے میں وہ کوئی ایسا احساس یا خیال بیان کر دیتے ہیں جسے بڑے معنی بھی دیے جا سکیں۔ ان کی عادت ہے کہ وہ آسمانی کو زمینی بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اس عمل میں بعض اوقات اتنا مبالغہ کر دیتے ہیں کہ شعر میں صناعی اور فنکاری کے کمالات پر واہ واہ کرتے ہوئے ایک کراہت بھی ساتھ ساتھ محسوس ہوتی رہتی ہے۔ جیسے اس شعر ہی کو دیکھ لیجیے، پہلا تاثر یہ بنتا ہے کہ میلے ٹھیلے کی سطح کا ذوقِ جمال رکھنے والا کوئی شخص بس ایک جھونک میں اسلام پر بھی طبع آزمائی کر رہا ہے اور اپنے تصورِ حسن کو اسلام پر بلکہ جمالِ حق کے نظامِ ظہور پر apply کرنے پر مصر ہے۔ لیکن یہ آدمی ایک vulgar ذوقِ جمال رکھنے کے باوجود، یعنی ادراکِ جمال میں بری طرح ناقص ہونے کے باوجود اپنی بات کے اظہار پر ایک جمالیاتی قدرت رکھتا ہے۔ اس کے اظہار میں ایسی چابک دستی ہے کہ اس شعر کو پڑھنے والا اس میں سے بڑے معانی نکالنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ حالانکہ وہ جانتا ہے کہ ایسے اشعار محض ٹھٹھول میں کہے جاتے ہیں، ان کی کوئی خاص معنویت نہیں ہوتی۔ جیسے اس شعر میں ایک غیر سنجیدہ لاتعلقی کے ساتھ ایک آدمی اسلام کی مزعومہ خشکی اور بے رنگی کو رنگا رنگ بنانے کا نسخہ تجویز کر رہا ہے۔ یہ وہ

آدمی ہے جسے خدا اپنی تنزیہ (transcendence) اور حاکمیت کے ساتھ اچھا نہیں لگتا اس لیے وہ خدا کو جیسے بت بننے کا مشورہ دے رہا ہے۔ ایک خاص طرح کی لایعنیت رکھنے والے صوفیانہ perspective میں اس شعر سے یہ مفہوم نکالنا کوئی بڑا تکلف نہیں ہوگا کہ اس میں تنزیہ وتشبیہ کا اور بجنل توازن بحال کرنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ یعنی تنزیہ کو ضرور مانو مگر تشبیہ کے الوہی اصول کو بھی ساتھ ساتھ نظر میں رکھو۔ لیکن یہاں کفر کے لفظ کا استعمال اس مفہوم کو اخذ کرنے کے لیے درکار ایک سازگار ماحول کے باوجود ایسا سمجھنے کے راستے میں بڑی رکاوٹ ہے۔ اس لفظ کی وجہ سے محسوس ہوتا ہے کہ اسلام کی بے رونقی ختم کرنے کے لیے اسلام کو خودکشی کی دعوت دی جارہی ہے کہ اس طرح کچھ رونق لگ جائے گی۔ یہ ٹھیک ہے کہ کفر ایک عرفانی اصطلاح بھی ہے جسے شاعری میں کثرت سے برتا گیا ہے۔ اس اصطلاح کا جنم ایک مخصوص حلقے میں ہوا ہے، جو پیغمبرانہ دین سے خوش نہیں تھا، بالکل ایسے ہی جیسے چمگادڑیں سورج سے خوش نہیں ہوتیں۔ ان لوگوں نے ظاہری باطنی، مجازی حقیقی وغیرہ کے مطلق تناظر بنا کر ایک طرح کا anarchism پھیلایا جس کا اصل بلکہ واحد ہدف نبوت تھی اور نبی کا لایا ہوا دین تھا۔ یہ عرفا یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ جیسے اللہ کو ٹھیک سے بولنا نہیں آتا اور پیغمبر کو سمجھنا۔ یعنی یہ صاحبانِ معرفت اللہ کے کلام اور نبی کے فہم کی اصلاح کرنے نکلے ہیں۔ یہ دراصل اللہ کو جتایا جارہا ہے کہ وہ کفر کے لفظ کو اس کی حقیقت کے ساتھ بیان کرنے سے قاصر رہ گیا۔ لیکن بہرحال میں یہ سمجھتا ہوں کہ اس شعر میں میر نے کفر کو اصطلاح کے طور پر نہیں باندھا بلکہ سادہ اور معروف معنی میں استعمال کیا ہے۔ یہ چند فقرے تو بس اس لیے کہے ہیں کہ اس شعر کو کوئی عارفانہ سیاق وسباق دینا بظاہر تکلف نہیں لگتا لیکن غیرضروری محسوس ہوتا ہے۔ ہاں، تنزیہ وتشبیہ کا معیاری صوفیانہ مبحث اس شعر میں واضح طور پر موجود ہے مگر خدا چونکہ میر کا کوئی مسئلہ نہیں ہے لہٰذا وہ ساری بات کو ناسمجھی کے غلاف میں لپیٹ کر تماش بینی کی سطح پر کھینچ لائے ہیں۔ شعر کا مضمون تو بس اتنا سا ہے کہ کفر نہ ہو تو اسلام بھی مرجھا جائے۔ یہ بات دو زاویوں سے دیکھی جا سکتی ہے کہ اسلام کے ادراک اور اثبات کے لیے کفر کا وجود ضروری ہے۔ دوسرا زاویہ یہ ہے کہ خود

اسلام کوزندہ اور پرکشش رہنے کے لیے کچھ نہ کچھ کفر کو اپنے اندر قبول کرنا چاہیے۔ میر یہ کہہ رہے ہیں۔ اس خیال کی چاہے تو ایک فلسفیانہ توجیہ کرلیں کہ ہر چیز اپنے ضد (opposite) کی بھی حامل ہوتی ہے، لیکن اس طرح کی توجیہ ان مل اور بے جوڑ ہوگی۔ مثلاً یہ کہنا تو درست ہے کہ وجود میں عدم بھی گندھا ہوا ہے لیکن اس کی بنیاد پر یہ دعوی کہ اسلام میں غیر اسلام بھی شامل ہے، ایک بے معنی بات ہوگی۔ وجود تخلیق ہے، اور تخلیق زمانیت اور مکانیت کے اصول پر ہونے کی وجہ سے اپنی نفی کے عنصر کی بھی حامل ہوتی ہے۔ لیکن اسلام ہدایت ہے اور ہدایت میں اس کے انکار کے پہلو کو داخل سمجھنا خود ہدایت کی ماہیت سے مکمل بے خبری کی دلیل ہے۔ ہاں، یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہدایت اس دنیا کا قانون ہے جہاں چیزیں اپنے اضداد سے پہچانی جاتی ہیں۔ یعنی اسلام کی شناخت کے لیے کفر کا حوالہ ضروری ہے۔

بہر حال، اس شعر میں رونق کا لفظ بہت اہم ہے گو کہ تماش بینی کا عنصر بھی اسی لفظ سے پیدا ہوا ہے۔ رونق کی کچھ معنوی سطحیں ہیں:

نمبر۱: دھوم دھڑکا، چمک دمک، رنگینی، رنگارنگی

نمبر۲: تازگی، پھیلاؤ، قبولیت پر اکسانے والی کشش

نمبر۳: بقا، کمال، عروج

میر نے رونق کے یہ سارے معانی شعر میں صرف کر دکھائے ہیں۔ دھوم دھڑکے سے لے کر تکمیل اور بقا تک سب مدارج طے ہو گئے ہیں۔ لیکن اتنا خیال رہے کہ رونق کے تمام مفاہیم اظہار اور نمائش کی category سے ہیں۔ یعنی کفر، اسلام کے ظہور اور پھیلاؤ میں معاون ہے، اس کی حقیقت تک کفر کی پہنچ نہیں ہے۔ اسی طرح رونق کا جوہر جمالیاتی ہے، یعنی ایمان واسلام کی جمالیاتی تشکیل لیے کفر کی آمیزش مفید ہے۔ اس فقرے سے کوئی غلط فہمی نہ پیدا ہو، اس لیے یہ وضاحت ضروری ہے کہ رونق کا لفظ حسن کی ایسی رنگارنگی کے لیے استعمال ہوتا ہے جو آنکھ کا موضوع ہے۔ اس پہلو سے پہلے مصرع کا مطلب یہ ہوگا کہ اسلام کو ان بدلتے ہوئے جمالیاتی

مظاہر کو بھی اپنی شرط پر قبول کر لینا چاہیے جو کفر کی روایت سے خاص ہیں۔ کفر کی روایت وحدت فی الکثرت کی روایت ہے۔ یہاں وحدت شعور ہے اور کثرت وجود۔ جبکہ اسلامی روایت اس کے برعکس ہے۔ یہاں وحدت وجود ہے اور کثرت اعتبار، یعنی شعور۔ بقولِ ابنِ عربی: ''الحق محسوس و الخلق معقول۔'' یعنی حق موجود فی الخارج ہے اور خلق وجودِ ذہنی۔ کفر کی روایت یہ ہے کہ وجود کی جہت سے حق کثیر ہے اور اس کثرت کے ہر جز پر حق ہی کا حکم لگتا ہے۔ اب آپ سمجھے کہ اس شعر میں اسلام کی رونق کے لیے کیا تجویز کیا جا رہا ہے؟

خیر، رونق کی ضروری تفصیل دیکھ لینے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ لگے ہاتھوں کچھ اور لفظوں کو بھی کھولنے کی کوشش کی جائے۔ جیسے کفر، حسن، زنار اور تسبیح سلیمانی۔ ان میں اسلام کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ اسلام کا مطلب ہے دینِ توحید جس میں تنزیہ غالب ہے تشبیہ پر۔ یعنی الٰہِ واحد سے تعلق کی ہر نوع میں اس کا وراء الوراء ہونا کسی بھی حال میں اوجھل نہیں ہونا چاہیے۔ تعلق کی ہر نوع سے ہماری مراد ہے اطاعت کا تعلق، عبادت کا تعلق، معرفت کا تعلق اور محبت کا تعلق۔ اللہ حاکم ہے تو اپنی شانِ تنزیہ کے ساتھ، معبود ہے تو اپنی ورائیت کے ساتھ، معلوم ہے تو ماورائے علم ہونے کے حتمی ادراک کے ساتھ اور محبوب ہے تو فراق و وصال کے پورے ماحول اور تمام تر احوال میں بھی اس کا مطلق غیاب اور تنزیہِ محض برقرار رہتی ہے۔

کفر کا ایک مطلب ہے ڈھانپنا اور چھپانا، اور دوسرا مطلب ہے جھٹلانا اور انکار کرنا، لیکن ایک تیسرا مطلب بھی ہے جو چھپانے اور جھٹلانے کا ضد (opposite) ہے۔ وہ مطلب ہے: دیکھنا دکھانا اور حسی اقرار۔ میر نے کمال یہ دکھایا ہے کہ کفر کے ان متضاد مطالب کو یکجا کر دیا ہے، گویا تضادات میں ایک تالیفی وحدت پیدا کر دی ہے۔ کفر ڈھانپنا ہی ہے مگر یہ غیب اور تنزیہ کو ڈھانپنا ہے اور شہود و حضور کو دیکھنا دکھانا ہے، اسی طرح کفر انکار ہی ہے مگر غیابِ مطلق اور تنزیہِ محض کا انکار جس کے نتیجے میں تنزیہ کی حیثیت تشبیہ کے مخفی امکانات کی رہ جاتی ہے، یعنی غیب بھی شہود کا content بن جاتا ہے۔ اس بات کو اچھی طرح سمجھیں کہ غیاب اور تنزیہ شعورِ حق کی ضرورت ہے

اور شہود و تشبیہ وجود حق کی۔ کفر کی منطق یہ ہے کہ حق اوجھل ہو کر تصور ہے اور حاضر ہو کر وجود۔ تو آپ نے دیکھا کہ کفر صرف حجاب ڈالنا ہی نہیں ہے، حجاب اٹھانا بھی ہے۔ کفر مظاہر کے حقیقی ہونے پر اصرار کرتا ہے اور خود رونق کے لفظ میں یہ دلالت پائی جاتی ہے کہ صورت حقیقی ہے، کثرت حقیقی ہے، یعنی حق اور اس کی وحدت کے ساتھ عینیت کی نسبت رکھتی ہے۔ حسن کا بھی آخری مطلب یہی ہے کہ صورت حقیقی ہے۔ اس اعتبار سے کفر اور حسن کا معنوی مادہ ایک ہے۔ حسن وہ اظہار ہے جو اخفا کو بامعنی اور پرکشش بناتا ہے۔ اسے تسبیح سلیمانی کا زنار کہنے کا ایک مطلب یہ بھی ہے۔ گو کہ شعر میں تسبیح سبحہ (litany) کے معنی میں ہے تاہم اس لفظ سے ذہن خود بخود تسبیح کے اصل مفہوم کی طرف منتقل ہو جاتا ہے یعنی سبحان اللہ کہنا جس کا مطلب ہے کہ اللہ ہر نقش، ہر عیب، کل ظہور اور تمام صورتوں سے ماورا ہے۔ اسی طرح تسبیح، تنزیہ ہی کی تمہید ہے۔ تاہم اس تمام تر ماورائی کے باوجود اللہ ظاہر بھی ہے اور اس کا یہ ظہور اس کے جمال کا تقاضا ہے۔ جمال کی ماہیت ایمان بالغیب پر اصرار کرنے والے نہیں بوجھ سکتے کیونکہ یہ لوگ صورت کو نقص اور عیب سمجھتے ہیں۔ کفر اہلِ ایمان کی اس کمزوری کا ازالہ کر سکتا ہے کیونکہ یہ صورت کو حق کے ساتھ وجودی نسبت دیتا ہے۔ میر خالص ہندوستانی تھے۔ پھر اوپر سے ایک خاص مسلک بھی رکھتے تھے۔ یعنی ان کے یہاں anthropomorphism دوآتشہ ہو گیا تھا۔ توحید سے ان کی عدمِ مناسبت کو ایک popular وحدت الوجود نے اور بڑھا دیا تھا۔ مثلاً یہ تین شعر ہی دیکھ لیجیے جن پر ہنسی آتی ہے۔

عجز و نیاز اپنا، اپنی طرف ہے سارا
اس مشتِ خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں
صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی
اہل نظر ہمی کو معبود جانتے ہیں

عزت علی کی، قدر علی کی بہت ہے دور
مورد ہے ذوالجلال کے عزّ و جلال کا

زنار کا مطلب ہے بٹا ہوا زعفرانی دھاگا، وہ رنگین ڈورا جو بت پرستی کی علامت ہے۔ یہاں میر نے اس ڈورے کو زنار کہا ہے جس میں تسبیح کے دانے پروئے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ نہ ہو تو تسبیح بن ہی نہیں سکتی۔ اب یہاں حسن کو اگر تشبیہ کے مفہوم میں لیا جائے تو بات بالکل صاف ہے کہ تنزیہ کا structure تشبیہ کی زمین پر بنتا ہے لیکن اس بات کو ماننے کے لیے کفر کی کوئی ضرورت نہیں ہے، یہ تو اہلِ اسلام بھی مانتے ہیں۔ تشبیہ و تنزیہ کے اس اسلامی تصور کو اگر شعر کے مجموعی مفہوم سے خارج نہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر مسلمانوں میں مروج اس تصور کو کفر یعنی بت پرستی کی کسی قدر قبولیت کی سند اور دلیل بنا رہے ہیں۔ یہاں حسن کی وجودی نسبت بت سے ہے اور اعتباری نسبت اللہ سے۔ حسن اظہار ہے بلکہ کل اظہار۔ کل اظہار نہ ہو تو کل اخفا بے معنی ہے۔ آپ کچھ سمجھے کہ اس بات کا مطلب کیا ہوا؟ یہی کہ غیبِ محض کو ماننے کے لیے شہودِ مطلق کا اثبات ضروری ہے۔ یعنی خدا پر ایمان کے لیے بتوں کو ماننا بھی ضروری ہے۔ حسن اور اللہ کی نسبت اعتباری ہے جبکہ حسن اور بت کی نسبت واقعی ہے۔ اس لیے جمالِ الٰہی کے تصور کو حقیقی بنانے کے لیے بتوں کے حسن کا ادراک اور اقرار ناگزیر ہے۔ کیونکہ اللہ اور صنم دونوں سے تعلق پرستش کا ہے، اس لیے خدا پرستی میں ایک حسی وفور پیدا کرنے کے لیے بت پرستی کی ٹھوس روایت کا ایک معاون کردار ضرور ہے۔ بت پرستی کا ذوق خدا پرستی کو پرستش کے فطری اور نفسیاتی mechanics سے ہم آہنگ رکھتا ہے۔ ویسے بھائی، حسن کو جتنی پیچیدگی کے ساتھ اس شعر میں برتا گیا ہے، اس کی کوئی دوسری مثال فی الوقت میرے ذہن میں نہیں آ رہی۔ میر نے یہاں اس ایک لفظ میں کئی معانی کھپا دیے ہیں۔ جیسے: حسن شہود اور اظہار ہے، کفر و اسلام اور خدا و صنم کے درمیان ایک برزخ ہے جو اسلام میں کفر اور کفر میں اسلام کو شامل رکھتا ہے، یہ ایک الوہی اصول ہے جو خدا میں مانا جاتا ہے اور بتوں میں دیکھا جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔

تسبیحِ سلیمانی وہ تسبیح ہے جس میں سنگِ سلیمانی سے بنائے ہوئے دانے پروئے جاتے ہیں۔ یہ ایک قیمتی اور خاص تسبیح ہوتی ہے۔ اس میں ایک رعایت یہ ہے کہ تسبیح اچھی ہو تو ذکر کے عمل میں بھی رونق اور رنگینی پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسری رعایت ذرا گہری ہے۔ اور وہ یہ کہ سلیمانی کی نسبت پتھر کی طرف کرنے کی بجائے اگر سیدنا سلیمانؑ کی جانب کی جائے تو شعر کے معنی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یعنی حضرت سلیمان کی تسبیح کا دھاگا وہی ہے جو بت پرستوں کے پاس ہوتا ہے۔ گویا اللہ کے ساتھ تعلق کی انتہائی سطح پر پہنچ کر بھی احوال بندگی میں ترتیب و تنظیم ذوقِ بت پرستی ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ بت پرستی کی احوالی کمک نہ ہو تو معبود، محبوب نہیں ہو سکتا۔ اور عاشق کو تو آپ جانتے ہی ہیں کہ محبوب کو دیکھے بغیر راضی نہیں ہوتا۔ اس کے دل کی پیاس آنکھوں ہی سے بجھتی ہے۔ تسبیح و زنار اور کفر و اسلام کی وحدت کے شاعرانہ تصورات اردو فارسی شعری روایتوں میں بہت کثرت کے ساتھ بیان ہوتے آئے ہیں۔ مثلاً اسی مضمون پہ اشرف علی فغاں کا یہ شعر دیکھیے:

اے شیخ اگر کفر سے اسلام جدا ہے
پس چاہیے تسبیح میں زنار نہ ہوتا

اسی طرح زنار اور تسبیحِ سلیمانی پر بھی کئی شاعروں نے شعر بنائے ہیں۔ مثلاً:

بر نمی آید ز چشم از جوشِ حیرانی مرا
شد نگہ زنارِ تسبیحِ سلیمانی مرا
غالب

(حیرانی کا ایسا زور ہے کہ آنکھ سے باہر نہیں آتی نگاہ میرے لیے سلیمانی تسبیح کا دھاگا بن گئی)

اور:

پہن لو اے بتو! زنارِ تسبیحِ سلیمانی
رکھو راضی اسی پردے میں ہر شیخ و برہمن کو
وزیر لکھنوی

خود میر کے یہاں بھی یہ مضمون کئی جگہ بیان ہوا ہے:

قدرِ کفر اسلام سے زائد جانی سبحہ فروشی سے
بکتے کہیں بازار میں تو نے گہ زنار کو دیکھا ہے

گو فہم نہ ہو کفر کی اسلام سے نسبت
رشتہ ہے عجب سبحہ و زنار میں صاحب

غیرت سے عشق کی ڈر، کیا شیخ کبرِ دینی
تسبیح کا ہو رشتہ، زنار گاہ باشد

علم کو کب ہے وجہِ تسمیہ لازم، سمجھ دیکھو
سلیمانی میں کیا زنار ہے ، زنار کہتے ہیں

ویسے میر نے اس شعر میں جو مضمون باندھا ہے، اس مضمون کی روح کو نظیری نے مجسم کر دیا ہے۔ اتنا بڑا شعر نہ نظیری سے پہلے کسی کے حصے میں آیا، نہ بعد میں:

مشاطہ را بگو کہ در اسبابِ حسنِ یار
چیزے فزوں کند کہ تماشا بما رسد

(سنگھار کرنے والی سے کہو کہ محبوب کے سامانِ زیبائی میں کوئی چیز بڑھا دے کہ اس کا دیدار ہم تک پہنچ جائے

درہمی حال کی ساری ہے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

عجیب شعر ہے۔میر نے ایک جگہ کہا ہے:

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

زیرِ نظر شعر اس دعوے کا عملی ثبوت ہے۔اس کو دو تین زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ہر زاویے سے ایک نیا منظر دکھائی دیتا ہے اور پھر اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ ہر منظر کی تشکیل کے عناصر بھی مختلف ہیں۔بظاہر کوئی معنی آفرینی نہیں، کوئی خاص خیال آرائی نہیں اور نہ ہی کوئی ایسا احساس ہے جو پڑھنے والے میں شاعر کے تجربے کے ساتھ کسی طرح کی شرکت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔پہلی نظر میں اس شعر کا سارا حسن تکنیکی ہے۔یوں لگتا ہے جیسے معانی ذہن کی بالفعل شمولیت کے بغیر محض الفاظ کی متنوع نسبتوں کے عمل میں آنے سے ایک خودکار طریقے سے پیدا ہو رہے ہیں۔گویا شطرنج کی بساط بچھی ہوئی ہے جس پر الفاظ مہروں کی طرح استعمال ہو رہے ہیں اور شاطر ایک ہی ہے جو دونوں طرف سے خود ہی چالیں چل رہا ہے۔اکثر الفاظ دو دو معنی میں صرف ہوئے ہیں۔اور اس ذومعنویت میں ربط زیادہ تر تضاد کی بنیاد پر پیدا کیا گیا ہے۔

اس شعر کو باہری پن کے ساتھ کھولنے کا رخ تو ہم نے عرض کر دیا، اس کا تجزیہ اس کے اندرونی پن کے ساتھ بھی کیا جا سکتا ہے۔اس طرح ہم اس شعر میں معنی کی جو externality ہے، اس کے ساتھ ساتھ اسی معنی کی متضاد ساخت کو بھی کھولنے کی کوشش کریں گے۔اس طرح ہم اس شعر کے جوہرِ کمال، یعنی معنی کی تشکیل کے دونوں بلکہ تینوں عمل کو الگ الگ بھی دیکھ سکیں گے اور unified حالت میں، یعنی تینوں کے یکجان ہونے کی حالت میں بھی مشاہدہ کر سکیں گے۔اظہار اور بیان کی جامعیت اور پورے پن کا اس سے بڑھ کر کیا درجہ ہو سکتا ہے کہ لفظ کی لفظیت اور معنی کی معنویت کے تمام موجود اور ممکن عناصر ایک بیانیہ یونٹ میں اپنی پوری شدت اور امتیاز کے

ساتھ نہ صرف یہ کہ سما جائیں بلکہ ایک ایسی وحدتِ معنوی میں بھی ڈھل جائیں جو ان جہتوں میں شامل بھی ہے اور ان سے بلند اور ممتاز بھی ہے۔ معنی اپنی آخری تعریف میں ادراک اور اظہار کو یکجان کرنے والا وہ کل ہے، جس کے اجزا آپس میں جو نامیاتی تعلق رکھتے ہیں اس میں مطابقت کا پہلو بھی فعال ہوتا ہے اور تضاد کا بھی۔ تو جو شاعر معنی کو اس کے پورے پن کے ساتھ اظہار دینے پر قادر ہو، اس کی بڑائی بھی بڑائی کے تمام مظاہر میں منفرد اور ممتاز ہوتی ہے۔ تو خیر، اس شعر کو اس میں موجود جہتوں کے ساتھ کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے اس میں استعمال ہونے والے بعض الفاظ کا تجزیہ کر لیتے ہیں اور ان لفظوں کے درمیان کارفرما نسبتوں کو بھی ڈھونڈنے کی سعی کرتے ہیں۔

درہم اور درہمی کے کلمات لگتا ہے کہ میر کو بہت محبوب ہیں۔ کلیات میر میں کوئی سو مرتبہ تو استعمال ہوئے ہوں گے۔

مثلاً:

کچھ تو نسبت ہے اس کے بالوں سے
یوں ہی کیا حالِ میر درہم ہے

گو پریشاں ہو گئے گیسوے یار
حال ہی اپنا تو درہم ہو گیا

زردیِ چہرہ، تن کی نزاری، بیماری، پھر چاہت ہے
دل میں غم ہے، مژگاں نم ہے، حال بہت درہم ہے اب

کیا عشق سو پھر مجھے غم رہا
مژہ نم رہی حال درہم رہا

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

پرانی شاعری میں زیادہ تر عاشق کے حال کی درہمی محبوب کے بالوں کے بکھراؤ سے نسبت یا مناسبت رکھتی ہے۔ محبوب کے بال پریشاں ہیں تو عاشق کے احوال میں بھی انتشار ہے۔ لیکن حال کی درہمی محض عاشق کا خاصہ نہیں ہے بلکہ ایک عمومی depression بھی ہے جو حالات کی خرابی کے اثر سے پیدا ہوتا ہے۔ ان دو کے علاوہ یہ درہمی نفسیاتی، فلسفیانہ اور عارفانہ سیاق و سباق میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ نفسیاتی سیاق و سباق یہ ہے کہ ذہن اور احساسات بلکہ ذہن میں موجود خیالات اور نفس میں برسرِ عمل احساسات آپس میں غیر مربوط ہو جائیں تو اس حالت کا عنوان درہمی یعنی پریشانی ہوگا۔ اسی طرح فلسفیانہ context یہ ہے کہ شعور اور وجود میں لاتعلقی یا تضاد یا تصادم یا عدم توازن پیدا ہو جائے تو یہ بھی درہمی ہے جس کی وجہ سے وجود معنی سے اور شعور تیقن سے محروم رہ جاتا ہے۔ اور درہمی کی عرفانی صورت یہ ہے کہ حقیقت پر مظاہر اور وحدت پر کثرت کا ایسا غلبہ ہو جائے کہ دونوں بے معنی ہو کر رہ جائیں اور یہ لایعنیت قلب و ذہن کے خالی پن کے ساتھ محض ایک شدتِ احساس کا سبب بن کر رہ جائے۔ یعنی معنی کا فقدان قلب و ذہن کو معطل مگر احساسات کو متحرک کر دے تو یہ عارفانہ احوال میں سر اٹھانے والی درہمی ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ اس بظاہر سادہ سے شعر میں میر نے درہمی کو ان تمام پہلوؤں سے برت کر دکھایا ہے۔ یعنی یہ درہمی ایک عام آدمی کی حالت بھی ہے، ایک حساس شخص کی کیفیت بھی ہے، ایک صاحبِ عقل کا تجربہ بھی ہے اور ایک عارف کو پیش آسکنے والا حال بھی ہے۔ اس درہمی کی ایک رعایت یہ بھی ہے کہ اس کی وجہ سے تمام لفظوں میں بھی ایک اضطراب سرایت کر گیا ہے، یعنی ہر لفظ میں کئی معنی بیدار ہو گئے ہیں اور ان میں سے کسی ایک کو لفظ کی مراد بنانا مشکل ہو گیا ہے اور کوئی دلالت قطعی نہیں رہ گئی۔ جیسے حال حالت بھی ہے، زمانہ بھی ہے، دورِ حاضر بھی ہے position بھی ہے، واقعاتی

تاریخ بھی ہے، internalized history بھی ہے، وجود کا بنیادی جوہر بھی ہے، شعور کا مزاج بھی ہے، صورت بھی ہے اور معنی بھی۔ جس مفہوم میں چاہے سمجھ لیں، ہر مفہوم ٹھیک ہے مگر ادھورا۔ یہ بات اچھی طرح سمجھنے کی ہے کہ ادھورے پن کے ساتھ صحیح مفہوم، مراد تک پہنچا تا کم ہے، بھٹکا تا زیادہ ہے۔ اپنی ساخت میں قطعی ہونے کے باوجود یہ ادھورا مفہوم قطعیت کا التباس ہی پیدا کرتا ہے مگر کیا کیا جائے یہ التباس ایک مطلق جبر ہے جس کے بغیر علم اور ادراک کی تشکیل نہیں ہو سکتی۔ بہر حال، اس تفصیل میں کیا جانا، فی الوقت تو ہم یہ دیکھنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ درہمی کے لفظ سے شعر کی تعمیر کرنے والے کلمات پر کیا اثر پڑا اور میر نے کیسی خلاقی کے ساتھ اس درہمی کو ان کا content بنا دکھایا۔ دوسرا لفظ ہے ساری۔ یہ بھی کم از کم تین مفہوم میں استعمال ہوا ہے: ایک سرایت کیا ہوا، دوسرا جاری اور مسلسل اور تیسرا پوری کی پوری۔ یعنی میرے دیوان میں حال کی درہمی رچی بسی ہے، جاری ہے اور ساری کی ساری سمائی ہوئی ہے۔ یوں ہی دیوان کے بھی کم از کم دو مطلب ہیں: ایک شاعری کی کتاب اور دوسرا دربارِ حکومت یا secretariat۔ دیوان سے بے شمار ترکیبیں بنائی جاتی ہیں، مثلاً: دیوانِ عمل بمعنی نامۂ اعمال، دیوانِ خرد بمعنی نظامِ تعقل، دیوانِ عشق یعنی حقائق کے حضور کا عالم، دیوانِ عدل، دیوانِ جزاء بمعنی قیامت اور آخرت، دیوانِ دوستاں بمعنی دوستوں کی مجلس وغیرہ۔ اس پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ دیوان حقائق و معانی کے لیے مکاں یعنی space کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ تو آپ سمجھتے ہی ہوں گے کہ وجود اور اس کے تمام مراتب کے لیے مکاں یعنی space ایک شرط ہے جو اگر پوری نہ ہو تو نہ وجودِ خارجی ممکن ہے نہ وجودِ ذہنی۔ اس اصول کو ذہن میں رکھ کر اب دیوان کو دیوانِ وجود کے معنی میں لیں تو یہ شعر آپ کو روکے گا نہیں۔ سیر کا لفظ بھی یہاں کئی مفہوم رکھتا ہے۔ ایک تو سامنے کا مفہوم ہے یعنی چل پھر کر دیکھنا، اس کے علاوہ کچھ اور مفاہیم بھی لیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً: نظارہ کرنا، تفریح کرنا، چلنا، کسی چیز کو master کرنا، راستا طے کرنا وغیرہ۔ سیر تصوف کی بھی ایک اصطلاح ہے جس کا مطلب ہے اللہ کے قرب کی منزلیں طے کرنا۔ مجموعہ بھی دو معنی میں ہے۔ ایک شاعری کا دیوان اور دوسرا کل اور

collection۔ پریشانی، ایک تو بکھراؤ اور انتشار ہے، اور دوسرے مصیبت اور تکلیف۔ سوائے سیر کے ہر لفظ کثرتِ معنویت کے ساتھ صرف ہوا ہے، اور یہ کثرت مربوط بھی ہے اور منتشر بھی۔ ان کا باہمی ربط مجموعہ سے ظاہر ہے اور انتشار درہمی اور پریشانی سے۔ سیر کا لفظ بھی اکہرے مفہوم میں نہیں آیا تاہم اس کے صوفیانہ معنی کو استعمال نہیں کیا گیا۔ سیر عبرت کے لیے بھی ہوتی ہے اور تفریح کے لیے بھی۔ اس لفظ میں نشاط کے پہلو کو برقرار رکھتے ہوئے میر نے ایک عجیب السیاتی رنگ پیدا کر دیا ہے۔

درہمی اور حال کی مناسبت ظاہر ہے۔ حال اگر باطنی حال ہے تو درہمی کا مطلب ہوگا باطنی انتشار۔ اور اگر حال خارجی حالات ہیں تو درہمی کا مطلب ہوگا اکھاڑ پچھاڑ۔ درہمی اور ساری میں ایک مناسبت تو یہ ہے کہ ساری بمعنی پوری ور ہمی سے تضاد کی نسبت رکھتی ہے اور اس میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ درہمی جو داخلی احوال اور خارجی حالات کی سمائی سے زیادہ ہے وہ میرے دیوان میں سما گئی ہے۔ اور اگر ساری کو سرایت کی ہوئی کے مفہوم میں لیا جائے تو یہ مطلب نکلتا ہے کہ میری شاعری محض اس درہمی کا عکس نہیں ہے بلکہ یہ درہمی میری شاعری کا content ہے۔ میری شاعری میں آ کر اس کا مفہوم بھی مکمل ہو گیا ہے اور اسے پوری طرح محسوس کرنا بھی ممکن ہو گیا ہے۔ اسی طرح دیوان کو اگر دربار کے معنی میں لیا جائے تو درہمی کے ساتھ اس کی نسبت واضح بھی ہے اور دلچسپ بھی۔ درہمی کی سیر کے ساتھ نسبت یہ ہے کہ سیر حقائق کا مشاہدہ ہے اور اس میں ایک جمالیاتی پہلو بھی پایا جاتا ہے۔ تو میرے دیوان میں اس باطنی اور تاریخی درہمی کو معنی بھی مل گئے ہیں اور اس کی ایک جمالیاتی تشکیل بھی ہو گئی ہے۔ اسی طرح درہمی اور مجموعہ میں تضاد کی نسبت اور درہمی اور پریشانی میں مطابقت کی۔ ذرا قدرتِ کلام دیکھیے کہ درہمی اور پریشانی ہم معنی ہے اور دیوان اور مجموعہ بھی ایک ہی چیز ہے۔ لیکن درہمی اور دیوان کل ہے اور مجموعہ اور پریشانی جز۔ تو جسے سیر کی دعوت دی جا رہی ہے اس کے بارے میں یقین ہے کہ یہ کل کا احاطہ نہیں کر سکتا، یہ جز کو بھی دیکھ لے تو اس کے لیے کافی ہوگا۔ کمال ہے۔ غرض جو لفظ ہے وہ بقیہ الفاظ کے ساتھ تہ در تہ نسبتیں

رکھتا ہے، کہاں تک دیکھیں اور دکھائیں۔ درہمی اور پریشانی، حال اور سیر، دیوان اور مجموعہ میں مطابقت کی نسبت ہے۔ درہمی، دیوان اور مجموعہ میں تضاد کا تعلق ہے۔ اور ساری اور سیر میں بھی حرکت مشترک ہے اور ایک صوتی مماثلت بھی ہے۔

اس شعر کا آخری مفہوم تو بالکل سادہ ہے کہ میرے اندر اور میرے باہر کے حالات جیسے ہمہ جہت بحران کا شکار ہیں، وہ سارے کا سارا بحران میری شاعری میں سمایا ہوا ہے۔ اسی بات کو تھوڑا سا پھیلا دیا جائے تو پھر یہ کہنا چاہیے کہ اس شعر میں میر یہ بتا رہے ہیں کہ آدمی کا غیر روحانی انفس اور تاریخی آفاق اپنے مشترکہ اصول سے منقطع ہو کر اور مشترکہ مقصود کو حاصل نہ کر سکنے کی وجہ سے جس درہمی کا شکار ہے، اس درہمی کا ایک ایک ذرہ میرے دیوان میں اس طرح جذب ہو گیا ہے جیسے آندھیاں اور بگولے کسی بڑے صحرا میں ہو جاتے ہیں۔

اس شعر میں شاعری کے بارے میں ایک تھیوری بھی بیان ہوگئی ہے۔ اور وہ یہ کہ شاعری کا اصل content اور حقیقی موضوع انسان اور تاریخ ہے۔ یہ جو حال کا لفظ استعمال ہوا ہے، ذرا غور سے دیکھیے تو یوں محسوس ہوگا کہ یہ آدمی اور تاریخ کا وہ نقطۂ اتصال ہے جہاں انسان کسی تصور کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک واقعے کی طرح ہے اور زمانہ بھی کسی universal idea کی بجائے تاریخ بن چکا ہے۔ انسان اور وقت دونوں میں سے transcendence اور universality کو خارج کر دیا جائے تو یہ دونوں ایک ہی حال کے حامل ہوں گے۔ اس صورت میں تاریخ ہو یا آدمی، دونوں ایک دیوار کی طرح ہیں جسے جن اینٹوں سے بنایا گیا ہے وہ ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ یہ وہ paradox نہیں ہے جو حقیقت کے علم میں ضروری ہوتا ہے۔ یہ انتشارِ محض ہے جس سے پیدا ہونے والے المیہ احساسات بھی غیر مربوط ہیں۔ اور ہاں، حال ایک اصطلاح بھی ہے۔ خصوصاً تصوف اور فلسفے میں اس کا استعمال بہت ہوتا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ اس شعر میں حال کسی متصوفانہ اور فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر آیا ہے لیکن لفظ پر قدرت ہو تو شاعر الفاظ کے ان معانی کا بھی احاطہ کر لیتا ہے اور ان معنوی امکانات کو بھی اظہار میں لے آتا ہے جو شاید ٹھیک سے

علم میں بھی نہیں ہوتے۔ اصطلاحیں بھی ظاہر ہے کہ لفظ میں کسی خاص معنی میں دلالت کرنے کی صلاحیت کو استعمال میں لا کر ہی بنائی جاتی ہیں جو اس میں پہلے سے موجود ہوتے ہیں۔ میر ایسے لوگ لفظ کو پورے پن کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، یعنی اس میں معنی دینے کی جتنی سکت پائی جاتی ہے وہ سب اپنے کام میں لے آتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کا برتا ہوا لفظ گویا اپنے سب معانی اگل دیتا ہے۔ کسی شعر پر غور کرتے ہوئے یہ سوال بالکل غیر اہم ہے کہ شاعر کی مراد کیا ہے۔ قاری کا فوکس اس پر ہونا چاہیے کہ اس شعر، اس غزل اور اس نظم سے کیا معانی نکل رہے ہیں اور کتنے معانی اس میں غواصی کر کے نکالے جا سکتے ہیں۔ شاعری کی عمر سب سے زیادہ اسی لیے ہوتی ہے کہ اس میں مرادِ شاعر یا کسی مخصوص سیاق و سباق کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ ایسا نہ ہو تو ہومر اور فردوسی ایسے شاعروں کا اکثر کلام ایک متروک ماضی کا حصہ بن کر رہ جائے۔ شاعری میں معانی بنیادی طور پر تخئیلی اور احساساتی ہوتے ہیں جن کا کوئی محرک اور content یقیناً ہوگا لیکن وہ ان پر مسلط نہیں ہو سکتا اور ان معانی کی تشکیلِ نو کا عمل جاری رہتا ہے۔ بات لمبی نہ ہو جائے اس لیے اتنا کہنے پر اکتفا کرتا ہوں کہ شاعری لفظ شناسی اور قادر الکلامی کا نام ہے۔ لفظ اور معنی کا تعلق ایک universal particularity اور ایک particular universality کے اصول پر ہے۔ جو شاعر اس اصول کو کام میں لے آئے، وہ پھر میر تقی میر بن جاتا ہے۔ خود دیکھ لیجیے کہ یہ شعر کسی مفلوک الحال ملک کے کسی بے روزگار شہری سے لے کر آشوبِ قیامت کو internalize کر لینے والے ایک بڑے عاشق و عارف تک کی نمائندگی کر سکتا ہے۔ اور یہ سب کچھ محض اس وجہ سے ممکن ہوا کہ میر نے لفظِ مطلق کو اپنا حال بنا لیا تھا۔ ورنہ ذہنی اور علمی معیارات پر وہ کوئی غیر معمولی آدمی نہیں تھے، شخصیت کے اعتبار سے بھی ان کے ہاں کوئی خاص بڑائی نظر نہیں آتی۔

یہاں ایسے ہی جی چاہ رہا ہے کہ حال کے بنیادی، مسلم اور مستعمل معانی کی ایک فہرست سی بنا کر یہ دیکھا جائے کہ اس شعر میں یہ کثیر المعانی بلکہ مختلف المفاہیم لفظ کیسی جامعیت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ حال کا ابتدائی مطلب ہے حالت اور کیفیت، یعنی وہ مجموعی احساس یا خارجی سچویشن یا

ماحول جسے غم یا خوشی، اطمینان یا پریشانی، اچھائی یا برائی وغیرہ کا عنوان دیا جا سکے۔ دوسرا مفہوم ہے زمانۂ حاضر یا لمحۂ موجود جو ماضی اور مستقبل کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ گرامر میں حال مضارع کا کام بھی کرتا ہے یعنی اس میں مستقبل بھی پایا جاتا ہے۔ تیسرا مطلب ہے وہ بنیادی اور مستقل شرط (کنڈیشن) جس کی بنیاد پر سب چیزیں یک اصل ہو کر یا ہر چیز اپنی انفرادیت کے ساتھ موجود ہے، یعنی شرطِ موجودیت، عام بھی اور خاص بھی، یعنی universal بھی اور particular بھی۔ معنی نمبر چار یہ ہے کہ حال وجود اور عدم کے درمیان برزخ ہے۔ فلسفے میں حال ومحل کی ترکیب بہت استعمال ہوا کرتی تھی۔ محل یعنی ظرف اگر انسان ہے تو اس کا ایک لازمی content ہے جو اس میں حلول کیے ہوئے ہے، وہ حال ہے (اس مفہوم کی روشنی میں حال اور ساری میں دو طرفہ رعایت ہے)۔ اس کے علاوہ بھی حال کے بہت سے مفاہیم ہیں، جیسے مزاج، طبیعت، شغل، مرتبہ، نشاط، مشرب، اور ایک بہت اہم مطلب ہے: نفس یعنی شخصیت۔ حال کے ان تمام مطالب کو اس شعر میں بلا تکلف کارفرما دیکھا جا سکتا ہے بلکہ اور بھی مفاہیم ہوں گے، وہ بھی کسی اچھی لغت میں دیکھ لیں، پھر میر کے منتہائے اظہار پر ہونے کا ثبوت زیادہ شدت سے فراہم ہو جائے گا۔ حال اور محل کی رعایت سے حال اپنے محل یعنی انسان، وقت وغیرہ کا مادۂ تعریف بھی ہے۔ یعنی شے وہی ہے جو اس کا حال ہے۔ حال اور محل میں تقریباً وہی نسبت ہے جو فلسفہ و منطق کے محمول اور موضوع میں اور نحو کے خبر اور مبتدا میں ہے۔ ان اصطلاحات کی شرح آپ لوگ خود کہیں دیکھ لیجیے گا، ابھی موقع نہیں ہے۔ تو بہر حال اس پہلو سے دیکھیں تو شعر سے ایک مطلب یہ نکلے گا کہ وجود اور اس کے مظاہر ایک زلزلے کی حالت میں ہیں جہاں ہر چیز کے تعریفی حدود الٹ پلٹ ہو کر رہ گئے ہیں۔ اور یہ ساری صورتحال میرے دیوان میں capture ہو گئی ہے۔ یہاں اس انتشار کا احاطہ بھی ہو گیا ہے اور اس کی ماہیت بھی نہیں بدلی۔ یعنی انتشار ایک جگہ اکٹھا ہو کر بھی انتشار ہی رہا۔ احاطہ (encirclement) انتشار کو ختم کرتا ہے، برقرار نہیں رہنے دیتا لیکن دیوان میر میں ایسا نہیں ہے۔ یا پھر یہ انتشار ہی ایسا ہے جو وجود پر کہیں باہر سے وارد نہیں ہوا بلکہ

وجود کی بناوٹ میں داخل ہے، اس کا حال ہے۔ یہ ایک ایسا chaos ہے جس میں معنی کی ساخت وجودی نہیں رہی، عدمی ہوگئی ہے۔ وجود کے ساتھ نسبت اتنی کمزور پڑ چکی ہے کہ موجودات اپنے جوہرِ معدومی سے بامعنی ہیں۔

اس شعر کی شرح میں بعض بہت مشکل باتیں کرنی پڑیں، انھیں مجبوری سمجھ کر معاف فرما دیجیے۔ پھر بھی آپ نے دیکھ لیا کہ شرح بھی درہمی اور پریشانی ہی کے ساتھ کسی قدر ممکن ہوئی۔

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
تنگ احوال ہے اس یوسفِ زندانی کا

اگر شعر کا مطلب محض اتنا ہے کہ روح جسم میں اسی طرح قید کی مصیبت جھیل رہی ہے جیسے حضرتِ یوسف علیہ السلام نے زندانِ مصر میں اٹھائی تھی، تو یہ ایک بالکل عامیانہ سی بات ہے۔ اوسط درجے کے قاری کو پہلی نظر میں ممکن ہے کہ جان اور یوسف میں تشبیہ کا سبب سمجھ میں نہ آئے۔ شعر پر غور نہ کیا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ زبردستی دونوں میں ایک علاقۂ تشبیہ پیدا کر دیا گیا ہے۔ 'یوسفِ جاں' کا phrase تو فارسی شاعری میں جا بجا ملتا ہے لیکن میں اس وقت یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ کسی فارسی شاعر نے بھی خود جان یعنی روح کو یوسف کہا ہو۔ ہاں اس طرح کے اشعار بے شمار ہیں کہ:

الا اے یوسفِ قدسی برآی از چاہِ ظلمانی
بمصرِ عالمِ جاں شو کہ مردِ عالمِ جانی
میانِ خلط و خوں ماندہ چہ می کوشی در این گلخن
بگو تا چون کنیم آخر در این گلخن نگہبانی

عطار

(ہاں اے پاک یوسف اندھیرے کنویں سے باہر نکل آ۔روح کی دنیا کے مصر میں داخل ہو جا کیونکہ تو اسی دنیا کا باشندہ ہے۔خاک وخون میں لتھڑا ہوا تو اس ایندھن میں کیوں ہاتھ پاؤں مار رہا ہے ۔تو ہی بتا کہ ہم کہاں تک اس ایندھن میں پڑے ہوئے اس کی نگہبانی کرتے رہیں؟)

یوسف میانِ خاک وخوں، در پستیِ چاہِ زبوں
از راہِ پنہاں ہر دمش، اے جاں ببالا می کشی
رومی

(یوسف مٹی اور لہو کے بیچ ایک اندھے کنویں کی پستی میں پڑا ہے۔اے روحِ حقیقی اسے ہر سانس میں ایک مخفی راستے سے اوپر کھینچتی رہ)

نومید مشو اے جاں، در ظلمتِ این زنداں
کاں شاہ کہ یوسف را، از حبس خرید آمد
رومی

(اے جان اس زنداں کے اندھیرے میں مایوس نہ ہو۔وہ شہنشاہ آ گیا ہے جس نے یوسف کو خرید کر قید سے نکالا تھا)

کدام دلو فرورفت و پر بروں نامد
ز چاہ یوسفِ جاں را چرا فغاں باشد
رومی

(کوئی ایسا بھی ڈول ہوسکتا ہے جو نیچے گیا اور بھرا ہوا واپس نہ آیا۔تو پھر کنویں سے روح کے یوسف کی آہ وفریاد کیوں بلند ہو؟)

یہ سب اشعار کمال کے ہیں۔اور یوسف بطور شخصیت اور بطور علامت، ان شعروں میں

ایک روحانی اور معنوی شکوہ اور گہرائی کے ساتھ بیان ہو گیا ہے۔ لیکن جناب جس شعر پر ہم بات کر رہے ہیں یہ بھی میر کا شعر ہے، کم از کم فنکاری اور صناعی میں کوئی کمی نہیں رہ سکتی۔ میر کے یہاں کہیں کہیں مضمون میں تو کیڑے نکالے جا سکتے ہیں لیکن کرافٹ میں کوئی رخنہ نکلنے کا وہم بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اب دیکھیے کہ اس شعر میں بدن کو قید خانے سے اور جان کو یوسف سے تشبیہ دی گئی ہے۔ بدن اور قید خانے کی تشبیہ عام ہے، اس میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔ لیکن روح کو یوسف کہنا بہت نادر بات ہے۔ بس اس مشابہت اور اس کی علت پر اچھی طرح غور کر لیا جائے تو اس شعر پر پڑا ہوا ہلکا سا غلاف اتر جاتا ہے اور اس کا حسن گویا ششدر کر دیتا ہے۔

یوسف علیہ السلام ہماری روایتی شاعری کے ایک مستقل کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میر کے ہاں ان کا ذکر بار بار آتا ہے، کہیں رسمی انداز سے اور کہیں گہری معنویت کے ساتھ۔ جیسے:

غیرتِ یوسف ہے یہ وقتِ عزیز
میر اس کو رائگاں کھوتا ہے کیا

(یعنی یوسف علیہ السلام کھو جانے کے بعد مل گئے تھے لیکن وقت ہاتھ سے نکل جائے تو واپس نہیں آتا)۔

رشک یوسف ہے آہ وقتِ عزیز
عمر اک بار کامرانی ہے

دکانیں حسن کی آگے ترے تختہ ہوئی ہوں گی
جو تو بازار میں ہو گا تو یوسف کب بکا ہو گا

عشق کا جذب ہوا باعثِ سودا ورنہ
یوسفِ مصر زلیخا کا خریدار نہ تھا

کورئ چشم کیوں نہ زیارت کو اس کی آئے
یوسف سا جس کو مدِ نظر نورِ دیدہ تھا

خیالِ یار میں آگے ہے یک مہ پارہ یاں ہر دم
اگر ہجراں میں زندانی ہوں پر ہوں یوسفستاں میں

اور بھی کئی اشعار ہیں لیکن یہ شعر جان اور **یوسف** کی وجہ سے، یعنی **جان** کو **یوسف** کہنے کی وجہ سے خاصا منفرد ہے۔ **جان** کو **یوسف** اس طرح نہیں کہا گیا کہ یہ دعویٰ ظاہر ہو کہ روح، یوسف علیہ السلام کے سب احوال واوصاف کی حامل ہے۔ اس شعر میں دونوں کے درمیان جو مشابہت نکالی گئی ہے وہ جزوی مگر اصولی اور بنیادی ہے۔ اس مشابہت کا قرینہ اور ماحول زندانی سے پیدا کیا گیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ تن کو براہِ راست زنداں نہیں کہا گیا۔ روح کو زندانی کہہ کر جسم کا قید خانہ ہونا دکھادیا گیا ہے۔ ایک نئی تشبیہ یا استعارہ پرانے اور مقبول سیاق وسباق میں ہو تو معنی کی شدت اور کیفیت بڑھ جاتی ہے۔ جسم کو قید خانہ کہنے کی روایت پرانی ہے۔ اسی طرح روح اور جسم میں قیدی اور قید خانے کی نسبت بھی قدیم ہے۔ یہ نسبت اتنی زیادہ استعمال ہوتی آئی ہے کہ روح اور جسم کے معنی fixed ہو کر رہ گئے ہیں، ان میں علامت بننے کی گنجائش نہیں رہی۔ روح کو **یوسف** کہہ کر جان وبدن کی رسمی اور سپاٹ معنویت میں ایک تازگی بہر حال داخل ہو گئی ہے۔ **یوسف** کے حوالے سے بدن اور روح دونوں اپنے رسمی سیاق وسباق سے قدرے آزاد ہو گئے ہیں۔ یعنی قیدی اب یوسف ہیں اور قید خانہ بھی وہ بن گیا ہے جہاں انھیں قید کیا گیا تھا۔ اس تخصیص سے اُس رسمی تعمیم کا ایک حد تک ازالہ ہو گیا جس میں ہمارے لیے کوئی خاص معنی نہیں رہ گئے تھے۔ ہم سبھی یہ مانتے ہیں کہ جسم روح کا زنداں ہے لیکن مکمل اتفاقِ رائے کی وجہ سے ہمارا یہ ماننا ہمارے قلب وذہن کو engage نہیں کرتا بلکہ صرف حافظے میں محفوظ ہے۔ ذرا یہ تجربہ کر کے دیکھیے تو خود معلوم ہو جائے گا کہ اس

شعر میں میر نے کس طرح ایک خُفتہ مسئلے کو تخیل اور احساس میں بیدار کیا ہے! تھوڑی دیر کے لیے مراقب ہو کر اپنے آپ سے یہ کہیں کہ میرا جسم روح کا قید خانہ ہے۔ اس بات کو کچھ دیر تک محسوس کرنے کی کوشش کرنے کے بعد آپ کو احساس ہوگا کہ جسم کو روح کا قید خانہ ماننے کے باوجود یہ اعتقاد ذہن میں کوئی خاص تخیل بناتا ہے نہ احساس میں کسی طرح کا تموج پیدا کرتا ہے۔ اب اسی طرح مراقبے میں جا کر اپنے آپ سے یہ کہیے کہ میری روح یوسف ہے اور میرا جسم زندانِ یوسف۔ آپ کو ایک دم لگے گا کہ جسم و روح کی مستقل نسبت آج آپ پر منکشف ہوئی ہے اور آپ کا ایسا تجربہ بنی ہے جس میں آپ کے موجود ہونے کے تمام احوال قابلِ شناخت بھی ہو گئے ہیں اور آپس میں مربوط بھی۔ یوسف کا حوالہ آجانے سے اب روح و جسم صرف general ideas نہیں رہ گئے بلکہ historicize ہو کر میرے اور آپ کے لیے لائقِ تجربہ بھی بن گئے۔ یہ بھی میر کا ایک خاص وصف ہے کہ وہ تعمیم (generalization/generality) کے بے لچک ماحول میں بھی انفرادیت اور فرد کی تشکیل کرنے والے خیالات، احساسات اور تجربات کی گنجائش نکال لیتے ہیں۔ یعنی عمومی مسلمات کو انفرادی احوال بنا دینے کی قدرت میر کا وہ امتیاز ہے جس میں کم از کم اردو شاعری کی حد تک ان کا کوئی شریک نہیں۔ میر معنی (meaning) کی ساخت میں لازمی طور پر موجود تجریدی عناصر کو بھی ایک احساساتی بہاؤ میں کھپا دیتے ہیں اور زندگی کے مانوس اور ٹھوس تجربات میں ڈھال دیتے ہیں۔ اس عمل میں کہیں کہیں معنی کی بلندیاں تو متاثر ہو جاتی ہیں تاہم مجموعی طور پر یہ کلی (universal/general) کو جزئی (particular/individual) بنا دینے کا ایسا نادر عمل ہے کہ جو میر کے سوا، اور بعض تحدیدات کے ساتھ اقبال کے سوا، ہمارے کسی بڑے سے بڑے شاعر کے ہاں بھی تسلسل کے ساتھ موجود نظر نہیں آتا۔

تو خیر، آیئے اس شعر کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جان روح کو کہا گیا ہے مگر اس میں ایک اضافی معنویت یہ بھی ہے کہ یہ لفظ محبوب کے لیے بھی بولا جاتا ہے۔ ظاہر ہے محبوب حسین بھی ہوگا، اس لیے اسے یوسف کہنے کا قرینہ بھی نکل آیا۔

اس کے علاوہ یہ بات بھی ذہن میں رہنی چاہیے کہ جان روح ہے لیکن ان دونوں کے درمیان کچھ فرق بھی ہے۔ روح ایک مطلق امر ہے جس کے لیے بدن لازم نہیں جبکہ جان کے لیے جسم ضروری ہے۔ جان کا جسم سے یہ تلازم بھی اسے یوسف قرار دینے کا بڑا جواز ہے۔ جان کی گھبراہٹ کا بھی کچھ تجزیہ ہونا چاہیے۔ اس سے شعر کی معنویت بھی کھلے گی اور تاثیر میں بھی اضافہ ہوگا۔ گھبراہٹ کے معنی بھی سبھی کو معلوم ہیں اور اس کی کیفیت بھی سبھی کے تجربے میں ہے۔ اب دیکھیے کہ میر نے اس معمول کے بلکہ معمولی سے لفظ میں کتنی تہ داری پیدا کر دی ہے۔ گھبراہٹ ایک کیفیت اور حالت ہے جو کسی سبب سے بھی ہوسکتی ہے اور بلا سبب بھی ممکن ہے۔ اس شعر میں گھبراہٹ سبب کے ساتھ ہے، بلا سبب نہیں۔ گھبراہٹ کا ایک سبب بھی ہوسکتا ہے اور کئی اسباب بھی ممکن ہیں۔ اگر یہاں بیان ہونے والی گھبراہٹ کا سبب واحد تلاش کیا جائے تو وہ اندوہ ہے، اور خود اس اندوہ کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ روح جسم کے تنگ و تاریک قفس میں قیدی بن کر رہنے پر مجبور ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ گھبراہٹ اور اندوہ ایک ہی حال ہے اور اس کا سبب وہی ہے جو ابھی عرض کیا۔ لیکن گھبراہٹ اور اندوہ کو ایک کہنے میں بڑی رکاوٹ یہ ہے کہ شعر میں گھبراہٹ کو اندوہ کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے سبب اور نتیجہ ایک نہیں ہوتا۔ ویسے گھبراہٹ اور اندوہ میں فرق یہ ہے کہ گھبراہٹ محض کیفیت ہے جبکہ اندوہ میں واقعیت بھی پائی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ گھبراہٹ اندوہ سے پیدا ہونے والے کئی نتائج میں سے صرف ایک نتیجہ ہے۔ اندوہ سے جو بھی کیفیتیں پیدا ہوں گی وہ یقیناً المیاتی ہوں گی لیکن المناکی کی تمام کیفیات از روے حال ایک سی نہیں ہوتیں۔ کچھ کیفیتیں crystallized اور ساکن ہوتی ہیں اور کچھ ادھوری اور متحرک۔ المناکی کی ایک حالت کو دل اپنی تقدیر سمجھ کر قبول کر لیتا ہے اور دوسری کیفیت سے نکلنا ممکن سمجھ کر ہاتھ پاؤں بھی مارتا رہتا ہے۔ گھبراہٹ بھی ایسی ہی ایک کیفیت ہے۔ اندوہ میں المیہ کیا ہوگیا کے رنگ میں ہے جبکہ گھبراہٹ میں کیا ہو رہا ہے اور کیا ہوگا کا پہلو غالب ہے۔ میر نے اندوہ اور گھبراہٹ میں تعلق پیدا کر کے المیے کا زمانی در و بست مکمل کر دیا، یعنی کیا ہوگیا + کیا ہو رہا ہے اور کیا ہوگا۔ ماضی بھی آگیا، حال بھی

اور مستقبل بھی! یہ کمال ہے یا نہیں۔ **گھبراہٹ** وحشت، خوف، بیزاری، بے بسی، حیرت ایک خاص طرح کے احساسِ شرمندگی اور کسی قدر نفرت کا مجموعہ ہے۔ میر نے روح کی **گھبراہٹ** میں ان تمام عناصر کو اچھی طرح کارفرما دکھا دیا ہے۔ **گھبراہٹ** کے ان عناصر میں ممکن ہے کہ احساسِ شرمندگی کی شمولیت کچھ عجیب سی لگے لیکن یہی احساس ہے جس کی بنیاد پر جان کو **یوسف** کہنے کا ایک بہت بڑا لیکن دقیق جواز پیدا ہوا ہے۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ کسی شریف آدمی کی خوشامد یا جھوٹی تعریف کی جائے تو وہ گھبرا جاتا ہے اور اس گھبراہٹ میں شرمندگی بھی شامل ہوتی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیے تو صاف نظر آ جائے گا کہ یوسف کو دراصل عاشق بننے کے لیے بھیجا گیا تھا لیکن انھیں محبوب بنالیا گیا۔ اپنے محبوب بنائے جانے پر انھیں وہی گھبراہٹ ہوئی ہوگی جس میں مرکزی احساس شرمندگی کا ہوتا ہے۔ اب آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ میر نے یہاں روح کو جان کیوں کہا ہے۔ ورنہ مصرع یوں بھی ہو سکتا تھا کہ **روح گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا**۔ روح سے محبت اللہ کے خاص بندوں کو ہوتی ہے مگر جان سے محبت ہر ایک کو ہوتی ہے۔ جان اس روح کو کہتے ہیں جس کی اللہ سے نسبت چھپ جائے اور صرف بدن سے نسبت اس کا تعارف بن جائے۔ اس معنی میں کون ہے جو جان کو محبوب نہیں رکھتا، بالکل اسی طرح کون ہے جو یوسف پر عاشق نہیں ہے۔ اور دوسری طرف خود روح یا یوسف کا یہ حال ہے کہ وہ اپنی اصلی نسبت کو اپنی واحد شناخت بنانا چاہتا ہے اور جسم یا دنیا کے ساتھ اس جبری اور عارضی تعلق کو اپنی پہچان بنانے سے گھبراتا ہے۔ ظاہر ہے یوسف علیہ السلام سے پوچھا جاتا کہ آپ عاشقِ الٰہی ہیں یا محبوبِ زلیخا؟ تو اُن کا جواب آپ خود سوچ لیجیے کہ کیا ہوتا۔ اسی طرح اگر روح سے پوچھا جائے کہ تو امرِ الٰہی ہے یا روحِ انسانی؟ تو اس کا جواب بھی آپ سمجھ ہی سکتے ہیں کہ کیا ہوگا۔ اب یہاں بات چھڑ ہی گئی ہے تو ہم شعر کی شرح پہلے کر لیتے ہیں، لفظوں کا تجزیہ آخر میں ہو جائے گا۔

کسی شعر کو سمجھنے کا ایک قابلِ اعتبار طریقہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں بیان ہونے والے مضمون اور احساس وغیرہ کی نوع دریافت کر لی جائے یا یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ یہ شعر کس سچویشن میں کہا گیا ہے۔ اس شعر کا substance اور سچویشن فراق ہے۔ آدمی کے اندر کی دنیا بھی عالمِ

فراق ہے اور باہر کی کائنات بھی۔ یہاں سارا نظامِ تعلق قانونِ فراق پر چل رہا ہے اور چیزیں ایک دوسرے کا ضد (opposite) بن کر ہی جوڑا بنتی ہیں، جیسے روح اور بدن۔ جہاں بھی فراق کا ضابطہ ٹوٹتا ہے وہاں وجود اپنی حقیقت سے خالی ہو جاتا ہے۔ اس عالمِ فراق میں وحدت جو حقیقتِ وجود ہے، وجودی نہیں رہ جاتی، اعتبار بن جاتی ہے۔ یہاں کی موجودیت کی اساس کثرت پر ہے لیکن حکم یہ ہے کہ حقیقتِ وجود یعنی وحدت کو غالب رکھا جائے۔ یعنی existence بھلے سے کثرت کے ماحول میں ہو لیکن perception کو وحدت کی اصل پر رہنا چاہیے۔ روح کو اس عالمِ کثرت میں وحدت کا نمائندہ بن کر رہنے کے لیے بھیجا گیا تھا لیکن یہ کثرت کی تشکیل کرنے والے سب سے گھٹیا عنصر یعنی جسم میں اس طرح گھٹ کر رہ گئی کہ کثرت پر غالب آنے کی بجائے اس کی قیدی بن گئی۔ گو کہ وہ اس قید پر راضی نہیں ہے لیکن بے بس بہر حال ہے۔ اسی طرح روح کو یہاں نثار ہونے کے لیے اتارا گیا تھا مگر جسم کے حدود کی پابند ہو کر یہ ہستی کے ایک موہوم نظام کا پرزہ بن کر رہ گئی۔ آپ سمجھ رہے ہیں ناں کہ روح کو جوہرِ فنا بنا کے بھیجا گیا تھا لیکن یہ سببِ بقا بننے پر مجبور ہو گئی۔ یہ اس ذوقِ فنا کی ترویج کے لیے آئی تھی جو عشق کو درکار ہے مگر اس بقا کی بنیاد بن گئی جو گھٹیا زندگی کے لیے مطلوب ہے۔ چونکہ روح کی اس مجبوری اور بے بسی کو اس کی تحقیر کا سبب نہیں بنانا اس لیے اسے یوسف کہا گیا جن پر تحقیری اور تنقیدی نظر ڈالی ہی نہیں جا سکتی۔

دوسرا پہلو یہ ہے کہ روح لامکانی اور لازمانی ماحول سے مانوس ہے۔ اس کی ترتیب و تخلیق ہی میں نامکانی اور غیر زمانی ہونا داخل ہے۔ جسم کی تنگ فضا بھلا اسے کیسے راس آسکتی ہے! جسم بھی وہ جو مکان کی بھی اسفل سطح ہے اور زمان کا بھی ارذل درجہ ہے۔ کاش یہ بات ہم بھی سمجھ سکتے کہ اللہ کی طرف یکسوئی میں مرنے کا بھی نتیجہ زندگی ہے، ایک ابدی شاداب و سیراب زندگی۔ اور دنیا کے لیے جینے کا حاصل موت ہے، ایک مہمل موت۔

تو آپ سمجھ گئے ناں کہ اس شعر میں اس آدمی کا حال بتایا گیا ہے جو اپنی حقیقت سے باخبر بھی ہے اور وفادار بھی۔ لیکن یہ ابھی اپنی روحانی بلندی اور جسمانی پستی کے درمیان وہ نسبت نہیں پیدا

کر پایا جو روحانیت کو جسمانیت پر غالب رکھتی ہے۔ اس وجہ سے یہ جسم کو روحانی تناظر میں دیکھنے کی بجائے روح کو جسم کے حوالے سے دیکھنے کی کمزوری میں مبتلا ہے۔ یعنی مکان کو مکین کی نسبت سے نہیں دیکھتا بلکہ مکین کو مکان کے حوالے سے دیکھنے کی عادت رکھتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ جسم روح کی بلندی اور وسعت کو قبول کرنے سے عاجز رہ گیا جبکہ روح جسم کی تنگی اور پستی کو اپنا مبدءِ احوال بنا لینے پر مجبور ہو گئی۔ یہ ایک بڑا بحران ہے اور یہ شعر اسی بحران کا بیان ہے۔

تو جناب ضروری شرح تو ہو گئی، اب لفظوں کا تجزیہ مکمل کیے لیتے ہیں۔

جان پر خاصی باتیں ہو چکیں لیکن ایک چیز رہ گئی۔ اور وہ یہ کہ جان نفس کو بھی کہتے ہیں۔ نفس کی تعریف یہ ہے کہ روح اور جسم کے درمیان برزخ ہے۔ یہ بیچ میں نہ ہو تو روح اور جسم کا تعلق قائم نہیں ہو سکتا۔ خود نفس کے کئی درجے ہیں۔ اپنے نچلے درجے میں یہ جسم کا ایجنٹ ہے اور اونچے مرتبے میں روح کا نمائندہ۔ اپنی پست سطح پر یہ جسم کو روح پر غالب رکھتا ہے اور بلند درجے پر روح کو جسم پر۔ یعنی نفس وہ قوت ہے جس میں بگاڑ پیدا ہو جائے تو روح کو جسمانیت میں لتھیڑ سکتی ہے اور یہی نفس سدھار اور اطمینان کے حال کو پہنچ جائے تو جسم کو روحانیت سے اجال دیتا ہے۔ تو اس شعر میں اگر جان کو نفس کے معنی میں لیا جائے تو اس میں تجربی شدت اور کیفیاتی ٹھوس پن بڑھ جاتا ہے۔ یہ نفس وہ ہے جو روحانی ہے، جسمانی نہیں۔ کیونکہ روح تو امرِ بسیط ہے جو کیفیات و احوال سے ماورا ہے اور اس پر کوئی تاثر مرتب نہیں ہوتا۔ ہم جن احوال کو روحانی کہتے ہیں وہ دراصل نفس ہی میں تشکیل پاتے ہیں اور نفس ہی کی بدولت قابلِ احساس بنتے ہیں۔ تو واضح ہو گیا ناں کہ اس شعر میں روحانی گھٹن بیان ہوئی ہے اسے محسوس کرنے اور کروانے والا وہ نفس ہے جو جسمانیت سے آزاد ہو کر روحانیت اختیار کر چکا ہے۔ اس شعر کو سمجھنے کی کوشش کرتے وقت اس پہلو کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔ اور پھر جان کو نفس یا نفسِ روحانی کے مفہوم میں بھی لینے کا ایک فائدہ یہ ہے کہ روح کے مقابلے میں یوسف پر نفس کی دلالت زیادہ مضبوط اور بامعنی ہے۔ نفس آدمی اور شخصیت کو بھی کہتے ہیں، اس جہت سے اسے یوسف سے تشبیہ دینا یا یوسف کا استعارہ بنانا زیادہ واقعیت کا حامل ہے۔

گھبراہٹ پر تو بات ہو چکی، اندوہ کو کھولنا چاہیے۔ اندوہ اس غم کو کہتے ہیں جو دل کو جکڑ لیتا ہے۔ اس میں نفرت اور گھبراہٹ شامل ہے۔ اس کے معنی میں تو کوئی خاص تنوع نہیں ہے البتہ مجھے اس کی آواز بہت significant لگتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے غم کی ایک غیر متناہی سرنگ ہے یا پھر کوئی بلیک ہول ہے جس نے دل کو اپنی طرف کھینچ لیا ہے۔ اندوہ کی مناسبت گھبراہٹ کے ساتھ ساتھ تنگ احوال سے بھی واضح ہے کیونکہ اندوہ کا ایک مطلب تنگی اور دل گرفتگی بھی ہے۔ اسی طرح یوسفِ زندانی سے بھی اس کا تعلق سامنے کا ہے۔ خود یوسف ایک پہلو سے اندوہ کا باعث تھے اور دوسرے زندان کی رعایت پیشِ نظر ہو تو اندوہ کا شکار بھی۔ یوسف کے ذکر سے اندوہ ایک دوہرا السیاتی ماحول پیدا کر رہا ہے۔ یعنی آدمی یوسف نہ ہوتے ہوئے بھی اس الیے کو محسوس کر سکتا ہے اور اپنی صورتِ حال پر منطبق کر سکتا ہے۔

ضروری لفظوں کو کھولنے کا کام تو ہم نے اپنی بساط بھر کر لیا، اب ذرا میر کی صناعی (craftsmanship) کا ایک کمال دیکھیے۔ وسعت اور لامحدودیت چونکہ روح کے خمیر میں شامل ہے اس لیے جان کو جتنا چاہے پھیلا کر ادا کیا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف جسم محدودیت اور تنگی سے بنا ہے، تن کا لفظ گویا اس محدودیت اور تنگی کی زندہ تصویر ہے۔ کسی لفظ کے اس سے زیادہ کم حروف نہیں ہو سکتے اور اس سے بڑھ کر چھوٹی آواز نہیں ہو سکتی۔ اس لفظ کی صوت کو کسی بھی طرح بڑھایا نہیں جا سکتا۔ یہ بس گھٹی ہوئی آواز ہی کی طرح رہے گا۔ اس کے علاوہ اندوہ کی رعایت سے تن کو دیکھا جائے تو انکشاف ہوتا ہے کہ گھٹن کے گارے سے بنا ہوا جسم ایک غیر محدود الیے کی سمائی رکھتا ہے۔ غیر محدود المیہ ہم اس لیے کہہ رہے ہیں کہ لفظِ اندوہ کی آواز میں ایک غیر محدود پھیلاؤ اور اتھاہ گہرائی کا تاثر اس کے معروف مفاہیم سے بھی زیادہ مضبوط ہے۔ ظاہر ہے کہ جب روح تن میں سما سکتی ہے تو پھر تمام وسعتیں بھی اس میں کھپ سکتی ہیں اس کی تنگی اور گھٹن کا ازالہ کیے بغیر۔ لفظ کی آواز کو اس طرح استعمال میں لانا کہ معنی تجربہ بن جائے، فنکاری کا منتہا ہے۔ لفظ کی آواز کو معنی خیزی کا نقطۂ تکمیل بنانے کا یہ نادر عمل صائب تبریزی کے اس شعر میں بھی نظر آتا ہے:

غمِ عالم فراوانست و من یک غنچہ دل دارم
چساں در شیشۂ ساعت کنم ریگِ بیاباں را

(دنیا کے غم بے شمار ہیں اور ادھر میں ایک غنچہ برابر دل رکھتا ہوں۔ آخر کس طریقے سے میں اپنی ریت گھڑی میں سارے صحرا کی ریت سمو سکتا ہوں؟)

صائب کے شعر میں جو صوتیاتی تسلسل یعنی آوازوں کی مرحلہ بہ مرحلہ حرکت پائی جاتی ہے، وہ تو میر کے یہاں نہیں ہے البتہ میر نے آواز کی ایک کڑی سے جتنے بڑے معنی پیدا کر دکھائے ہیں وہ صائب کی بنائی ہوئی صوتیاتی زنجیر سے پیدا ہونے والے معانی سے بہت زیادہ ہیں۔

اسی طرح تن سے **تنگ احوال** کی بھی پوری justification ہو گئی۔ یہاں محض لطف اندوزی کا ایک پہلو پیدا کرنے کے لیے عرض کرتا ہوں کہ **تنگ احوال** میں تن بھی شامل ہے، اور اس طرح شامل ہے کہ گویا تنگی کا آغاز ہی تن سے ہوتا ہے۔

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا۔ یہاں کیا کیا بھی بہت معنی خیز ہے۔ یعنی گھبراہٹ کے اسباب بھی بے شمار ہیں اور کیفیت بھی ایک نہیں ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہمارے تمام احوالِ وجود اسی گھبراہٹ کی مختلف حالتیں ہیں جو جسم کے اندر روح پر طاری رہتی ہیں۔ ذرا غور کیجیے، یہ بڑی بات ہے یا نہیں!

کھیل لڑکوں کا سمجھتے تھے محبت کے تئیں
ہے بڑا حیف ہمیں اپنی بھی نادانی کا

مطلب تو بس اتنا سا ہے کہ عاشق ہونے سے پہلے ہم محبت کو کوئی مزے کی چیز سمجھتے تھے اور ہمارا خیال تھا کہ عاشق ہوتے ہی محبوب ہمیں حاصل ہو جائے گا۔ اس خوش فہمی میں جب محبت کر بیٹھے تو پتا چلا کہ ہم سے کتنی بڑی نادانی ہو گئی۔ یہاں تو درد ہی درد ہے، فراق ہی فراق ہے۔ ایک

تکلیف سے نکلتے ہیں تو دس اور تکلیفیں سر اٹھا لیتی ہیں۔ اور ہر تکلیف ایسی ہے جسے برداشت کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اور پھر جسے محبوب بنایا تھا وصال کے یقین کے ساتھ، وہ تو بس ترسانے اور ستم ڈھانے والا نکلا۔ اب احساس ہوتا ہے کہ کاش یہ نادانی نہ کرتے اور دل کے کہنے میں نہ آتے۔ اس احساس میں یہ بے بسی بھی شامل ہے کہ بے شمار اذیتوں اور مصیبتوں کے باوجود محبت کو ترک نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تو وہ باتیں ہیں جو اس شعر کے فوری مفہوم کا حصہ ہیں، لیکن اصل بات ان کہی ہے اور اس کے باوجود بالکل واضح ہے۔ وہ بات یہ ہے کہ محبت لاکھ عذاب سہی مگر اس سے نکلنے کی کوئی آرزو نہیں ہے۔ اگر ہمیں ترک محبت کی تمام تر قوت بھی حاصل ہو جائے تو بھی ہم ایسا نہیں کریں گے۔ آپ سمجھ گئے ناں کہ غم اس وقت حقیقی غم ہے جب اس سے نکلنے کی تمنا کی جائے اور نکلنے کا کوئی راستا نہ ملے۔ ایسی صورتِ حال ہوتی تو اسے المیہ صورتِ حال کہا جاتا، لیکن یہ شعر المنا کی کا پورا ماحول اور سارے قرائن رکھنے کے باوجود محض المیہ اس لیے نہیں ہے کہ اس میں عشق اختیار کرنے پر بظاہر افسوس اور بباطن فخر کیا جا رہا ہے۔ محبت شروع تو خوش فہمی کے ساتھ ہوئی تھی، ایسی خوش فہمی کے ساتھ جو عشق کی حقیقت سے بے خبری اور محبوب سے ناواقفیت کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی۔ وہ خوش فہمی تو پہلے ہی دن رفع ہو گئی جس کی تکلیف ناقابلِ برداشت ہے، تاہم عشق کی حقیقت اور محبوب کی اصل حیثیت علم کیا، تجربے اور مشاہدے میں آ گئی۔ اور یہ اطمینان ایسا ہے جو تکلیف اور رنج والم کو ذہن اور احساس میں محدود رکھتا ہے، اسے دل تک نہیں پہنچنے دیتا، یا یوں کہہ لیں کہ وہاں تک نہیں پہنچنے دیتا جہاں ترک محبت کا فیصلہ ہو سکتا ہے۔ تو واضح ہے ناں کہ اس شعر میں اپنے آپ سے جو شکایت کی گئی ہے اس میں کوئی غصہ نہیں بلکہ ایک شاباش کی سی کیفیت ہے۔ اس کی وجہ سے حیف اور نادانی ایسے محکم المعنی لفظوں کو بھی ان کے مفہوم سے متضاد تاثر کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی حیف کا مفہوم افسوس ہی ہے مگر اس سے پیدا ہونے والا تاثر نشاطیہ ہے۔ اسی طرح نادانی کا مطلب بھی لاعلمی ہی ہے تاہم اس سے جو تاثر پیدا کیا گیا ہے وہ معرفت اور عرفان کا ہے۔ یوں سمجھیں کہ محبت اگر لڑکوں کا کھیل ہی نکلتی تو نادانی کا تسلسل جاری رہتا۔ مگر یہ لڑکوں کا کھیل نہ نکلی،

اس سے نادانی کا خاتمہ ہو گیا اور ایک بڑی معرفت گویا تجربہ بن کر حاصل ہو گئی۔

ویسے اس شعر میں جو مضمون باندھا گیا ہے وہ میر کا مرغوب مضمون ہے۔ ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا اور اس طرح کے بہت سے شعر خاصے مشہور بھی ہیں۔ اس مضمون کا بہت ہی کامل اظہار اس شعر میں ہوا ہے:

سخت کافر تھا جن نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا

ایک میر ہی نہیں، یہ مضمون اردو فارسی کے ہر شاعر کے ہاں مل جائے گا۔ جیسے حافظ کا یہ شعر غالباً اس مضمون کا مشہور ترین شعر ہے:

الا یا ایھا الساقی، ادر کاساً و ناولھا
کہ عشق آساں نمود اول ولے افتاد مشکل ھا

(ہاں اے ساقی! پیالہ گردش میں لا اور مجھے بھی دے۔ کیونکہ عشق شروع میں تو آسان لگا تھا لیکن اب پتا چلا کہ اس میں کتنی دشواریاں ہیں)

اس مضمون کو مصحفی نے بھی باندھا ہے اور اس سے جڑی ہوئی کیفیت کو مصحفی نے گویا آسمان تک پہنچا دیا مگر ایک بالکل مختلف زاویے سے۔

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہو گا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

اب ذرا اس شعر کے کچھ لفظی محاسن بھی دیکھتے ہیں۔ کھیل لڑکوں کا اور نادانی میں مناسبت بالکل سامنے کی ہے، اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ قدرتِ کلام اور حسنِ اظہار کا کمال بڑا حیف میں چھپا ہوا ہے۔ یہ بڑا لڑکوں کی رعایت سے بھی آیا ہے۔ پھر بڑا کی ایک نسبت حیف کے ساتھ بھی ہے۔ حیف کا لفظ لڑکوں کو نہیں آتا، یہ بڑوں کا روزمرہ ہے۔ لڑکے زیادہ سے زیادہ افسوس کہیں گے، حیف نہیں۔ اسی طرح اپنی بھی میں بھی کا حرف زائد اور آرائشی نہیں ہے بلکہ شعر کی مجموعی فضا

کی تعمیر میں اپنا ایک کردار رکھتا ہے۔ یعنی یہ نادانی سب عاشقوں نے دکھائی ہے، ہم بھی اس سے کیسے بچتے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمیں عشق کی سختیوں کا افسوس تو ہے ہی، اپنی نادانی کا بھی قلق ہے۔ اور ہاں، بھی سے یہ تاثر دینا بھی مطلوب معلوم ہوتا ہے کہ لعنت ہو مجھ پر! محبت اور نادانی میں بھی ایک باریک سا تعلق ہے۔ اور وہ یہ کہ ہم نے اپنی بے عقلی سے محبت کے بارے میں غلط تصور باندھ لیا، اگر عقل والے ہوتے تو اسے ٹھیک سے سمجھ لیتے۔ عقل اور عشق میں ایسا تعلق پیدا کر دکھانا بھی میر یہاں جابجا نظر آتا ہے۔ جیسے:

خوش ہیں دیوانگیِ میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

کیا عبث مجنوں پئے محمل ہے میاں
یہ دوانہ باولا عاقل ہے میاں

میر رعایاتِ لفظی کے بھی بادشاہ ہیں مگر ان پر انحصار نہیں کرتے۔ مطلب، آپ ان رعایتوں پر بالکل دھیان نہ دیں تو بھی وہ بڑے ہی رہیں گے۔

تو جناب، اس شعر پر اتنی ہی باتیں ہو سکتی تھیں۔ اب اگلا شعر پڑھتے ہیں۔

وہ بھی جانے کہ لہو رو کے لکھا ہے مکتوب
ہم نے سر نامہ کیا کاغذِ افشانی کا

یہ شعر عاشق کی چالاکی پر ہے اور چالاکی بھی ایسی جو کسی بھولے آدمی ہی میں پائی جا سکتی ہے۔ اس شعر کا ایک پس منظر ہے، بہت مانوس اور معروف پس منظر۔ محبوب وعدہ خلافی کا عادی ہے، بہت مکار ہے اور عاشق کو جُل دیتا رہتا ہے۔ دوسری طرف عاشق بھی کوئی قیس و فرہاد نہیں ہے۔ یہ عاشق محبوب کی مسلسل وعدہ خلافیوں اور بہانے بازیوں سے تنگ آ کر وصال کی خواہش

اور جدائی کا غم اتنا کم کر چکا ہے کہ اب وصال کی آرزو کوئی گہرا اور مستقل حال نہیں رہ گئی اور فراق کی اذیت بھی اتنی مدھم پڑ گئی ہے کہ اسے تکلف کے ساتھ یاد کرنا پڑتا ہے۔ عشق بس اب ایک وضع داری بن کر رہ گیا ہے جسے وہ نبھا رہا ہے۔ البتہ محبوب چونکہ حسین بھی ہے لہذا اس کے وصال کی طلب طبعی بلکہ جبلی ہے۔ یہ طلب بہر حال عاشق میں برقرار ہے اور کبھی کبھی ابھرتی بھی رہتی ہے۔ محبوب ملنا نہیں چاہتا اور یہ اسے ملنے پر مائل کرنے کی کوششوں میں لگا رہتا ہے۔ دونوں میں ایک دوسرے کو دھوکا دینے کا گویا ایک مقابلہ سا چل رہا ہے۔ فرق بس یہ ہے کہ محبوب کی نظر میں عاشق کی کوئی اہمیت نہیں ہے اور وہ اس سے پیچھا چھڑانا چاہتا ہے جبکہ عاشق عشق کے اعلیٰ درجے پر نہ ہونے کے باوجود محبوب پر فریفتہ ہے اور اس فریفتگی کو کچھ نہیں تو نفسی سطح پر ہی زندہ رکھنا چاہتا ہے اور وصالِ محبوب کی طلب کو جسمانی تقاضا بھی بنا کر پورا کرنے کے درپے رہتا ہے۔ اور ہاں، اس میں ایک بات اور بھی ہے جو ابھی سوجھی۔ وہ بات یہ ہے کہ محبوب خود تو جسمانیت کی سطح پر ہی رہتا ہے لیکن عاشق کو روحانیت کے اس درجے پر دیکھنا چاہتا ہے جہاں وہ محبوب کو اپنا روحانی مطلوب بنا لے اور اس کے ہجر و وصال کی کیفیتوں کو جسمانی نہ رہنے دے۔ چونکہ عاشق اس شرط پر پورا نہیں اترتا اس لیے محبوب خود کو اس کی دسترس سے باہر رکھنے کے لیے چکر پر چکر چلاتا رہتا ہے مگر یہ نہیں کرتا کہ اپنے آپ کو بھی روحانی مطلوب بنائے جا سکنے کے قابل بنا لے۔ اور اُدھر عاشق بھی اتنا ہوشیار ہے کہ محبوب کی یہ دورنگی جانتا ہے اور جواب میں خود کو بھی ایسا دکھانا چاہتا ہے جیسا کہ وہ ہے نہیں۔ یہ بھی محبوب کے فراق کو یعنی اس سے ہم آغوش نہ ہو سکنے کو ایک روحانی المیہ بنا کر پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس شعر میں اسی اداکاری کا بیان ہے۔ یہ بیان اتنا کامل ہے کہ اس میں کچھ کہے بغیر محبوب کا اداکار ہونا بھی دکھا دیا گیا ہے۔

تو خیر اس پس منظر میں یہ شعر بالکل صاف ہے کہ محبوب کو یہ خوش فہمی ہے کہ ہم اس کے اندھے عاشق ہیں اور اس کی چالوں کو نہیں سمجھتے۔ آج ہم اس کو ایسا بیوقوف بنائیں گے کہ اس کی سب مکاری دھری کی دھری رہ جائے گی۔ آج اسے افشانی کاغذ پر خط لکھ کر بھیج رہے ہیں تا کہ وہ یہ

دھوکا کھا جائے کہ اسے لکھتے وقت شدتِ فراق سے ہماری آنکھیں لہو ٹپکا رہی تھیں۔ اس طرح وہ ہمیں بالکل سچا روحانی عاشق مان کر ہماری طبعی خواہش پوری کرنے پر آمادہ ہو جائے گا۔ یہ چال خلافِ عشق نہیں ہے، بالکل اسی طرح جیسے محبوب کے بہانے خلافِ محبوبیت نہیں ہیں۔ محبوب کو بہانے بازی روا ہے تو عاشق کے لیے بھی یہ فریب کاری جائز ہے۔

کاغذِ افشانی تو آپ سمجھتے ہی ہوں گے کہ ایک کاغذ ہوتا ہے جس پر افشاں چھڑکی جاتی ہے۔ اسے دیکھ کر یوں لگتا ہے جیسے اس پر خون کا چھڑکاؤ کیا گیا ہے۔ سرنامہ یہاں یا تو اس کاغذ کے معنی میں ہے جس پر مکتوب لکھا گیا ہے یا پھر لفافہ ہے جس پر مکتوب الیہ کا نام پتا تحریر کیا جاتا ہے۔ ویسے سرنامہ عام طور پر letterhead یا اس عبارت کو کہتے ہیں جو خطاب کے لیے لکھی جاتی ہے۔

یہ شعر بھی میر کے ذوقِ آدمیت کا اظہار ہے۔ عاشق اور محبوب دونوں عام آدمی ہیں اور اسی حیثیت میں رہتے ہوئے حسن و عشق کے ideals سے خود کو متعلق رکھنے میں کامیاب ہیں۔

اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

حاصلِ غزل ہے یہ شعر۔ یہاں میر ہی کا ایک اور شعر یاد آ رہا ہے:

ان آئنہ رویوں کے کیا میر بھی عاشق ہیں
جب گھر سے نکلتے ہیں حیران نکلتے ہیں

دونوں جیسے برابر کے شعر ہیں۔ ویسے بھی حیرت اور حیرانی کا استعمال میر کے یہاں کثرت سے ملتا ہے۔ زیادہ تر حیرت اور حیرانی احوالِ دید اور نتائجِ دید ہیں۔ فاروقی صاحب نے شعرِ شور انگیز میں اس نہایت اہم شعر میں محض ایہام کا وصف دریافت کیا ہے یا پھر نقش کے حوالے سے یہ نکتہ نکالا کہ ''یہاں لطف یہ ہے کہ نقش، جس سے مسحور کرنے کا کام لیتے ہیں، خود اسے ہی مسحور قرار دیا ہے۔'' میرے خیال میں اس شعر کو سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوئی نتیجہ خیز کوشش اس وقت

تک ممکن نہیں جب تک اسے ایک بڑا شعر نہ مانا جائے۔ بڑے شعر کی شرح اس طرح نہیں ہوتی کہ پہلی نظر میں جو سمجھ میں آ گیا اسے شعر کا مفہوم قرار دے کر تفصیل سے بیان کر دیا جائے اور جو تکنیکی محاسن عام سے شعروں میں بھی پائے جاتے ہیں وہی دیکھ دکھا کر فارغ ہو لیا جائے۔

یہ شعر مابعدالطبیعی اصول پر استوار روایت کے کم از کم ایک معیاری اور مرکزی معنی کو ایک ایسے حال میں ڈھالنے کا عمل ہے جس کی ساخت اور کیفیت تو روحانی ہے مگر اس کا محرک اور سیاق وسباق روحانی نہیں ہے۔ حیرانی علم اور مشاہدے وغیرہ کا حاصل ہے اور حقائق کے عرفان اور شعور کی شرط لازم ہے۔ اصولی بات یہ ہے کہ علم اور معلوم ایک نہ ہو تو حیرت ہی شعور کی کل پونجی ہے اور جاننے اور دیکھنے کے عمل کا واحد نتیجہ۔ اور جمالیاتی زاویے سے دیکھا جائے تو یہ حیرانی دید کا نتیجہ ہی نہیں محرک بھی ہے۔ یہاں یہ بات بھی ایک اصول کے طور پر یاد رکھنی چاہیے کہ حسن اگر محض صورت ہے تو پہلے ہی لحۂ دید میں اپنا انکشاف مکمل کر لیتا ہے اور پھر آنکھیں اس انکشاف کو ایک طرح کی ادھوری بینائی کے ساتھ مختلف زاویوں سے جذب کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اور اگر حسن صورت ہونے کے باوجود اس سے ماورا بھی ہے، یعنی ظاہر ہونے کے ساتھ ساتھ غائب بھی ہے تو اس کی دید کی ذمہ داری صرف آنکھوں پر نہیں ہوتی، مشاہدہ وادراک بلکہ اس سے بھی بڑھ کر دیکھنے نہ دیکھنے اور جاننے نہ جاننے کے قطبین میں رہنے والے مجموعی شعور کی تمام قوتیں اس عمل میں شریک رہتی ہیں۔ حسن بلحاظِ صورت میں دید کا انداز ایجابی (affirmative) ہوتا ہے جبکہ حسن باعتبارِ حقیقت میں سلبی (negative)۔ جمالِ صوری میں دیکھے ہوئے کی حفاظت کی جاتی ہے لیکن جمالِ حقیقی کی روبروئی میں دیکھے ہوئے کی نفی کی جاتی ہے اور ان دیکھے کی نگہ داری۔ اسی وجہ سے مشاہدۂ حقائق میں تسلسل ہوتا ہے، لاانتہا تسلسل۔

یہ باتیں اس لیے کر دی ہیں کہ ہم اس روایت کو بھی ضروری حد تک سمجھ لیں جس میں یہ شعر کہا گیا ہے۔ اس شعر کو سمجھنے کی کنجی لفظِ حیرانی میں ہے۔ حیرانی سمجھ میں آ جائے تو یہ شعر بھی کم از کم اپنے بنیادی مضمون اور حال کے ساتھ سمجھ میں آ جائے گا۔ حسن بلحاظِ صورت کی دید کا حاصل ایک

منجمد اور مستقل حیرانی ہے اور حسن باعتبارِ حقیقت کی دید کا حاصل ایک متواتر اور مسلسل حیرت ہے۔ اس اصول کی روشنی میں دیکھیں تو اس شعر میں جس حیرانی کا بیان ہے وہ منجمد حیرانی ہے۔ اس شعر کو دیکھتے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس میں دیکھنے کا سارا عمل ایک مسمّی اور مسمات کے درمیان ہو رہا ہے، یہ محبوبِ حقیقی کے دیدار کی روداد نہیں ہے۔ لیکن چونکہ حسن و عشق ہماری روایت میں اصولِ وجود کی حیثیت رکھتے ہیں اور بالکل انسانی سطح پر بھی ایک خاص طرح کا ذہنی اور احوالی مابعدالطبیعی پن بھی ان میں گندھا ہوا ہے، اس لیے اس شعر میں حیرانی کی کیفیت اس حال سے جڑی ہوئی محسوس ہوتی ہے جو بندۂ عاشق خدائے محبوب کی حضوری میں پاتا ہے۔

یہ کوئی کوہِ طور کا ماجرا نہیں ہے، اس شعر میں ایک آدم زاد کی دید کا انتہائی حال بیان ہوا ہے۔ منہ کے لفظ سے بتا دیا کہ یہ انسان ہے۔ اب آدم زاد محبوب کے چہرے کو دیکھنے میں بڑے بڑے عارفوں اور عاشقوں کے جذبۂ دید کو کھپا دینا، کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ حقیقت کو دیکھنے کا حال صورت کی دید میں منتقل کر دینا شاعروں کے یہاں عام ہے۔ لہٰذا مضمون کے لحاظ سے یہ شعر نیا نہیں ہے البتہ اس کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں عاشق کا سفرِ دید ایک گوشت پوست کے محبوب کے چہرے پر ختم ہو جاتا ہے۔ اس شعر میں کوئی ہلکا سا اشارہ بھی نہیں ہے جو ہمیں اس طرف متوجہ کرے کہ یہ محبوب جس کی دید نے عاشق کو حیران کر رکھا ہے، جمالِ حقیقی کا مظہر ہے۔ لیکن چونکہ احساسات و جذبات سے لے کر احوال و نظریات تک، سب ایک ایسی روایت میں تشکیل پاتے ہیں جہاں علم یا وجود، سب کا انحصار خدا سے نسبت پر ہے۔ یہی نسبت اصلِ وجود ہے ورنہ سب عدم ہی عدم اور جہل ہی جہل ہے۔ اس لیے عشق اور اس کی کیفیات اور حسن اور اس کی دید کے تمام احوال اسی وقت مستند ہوں گے جب ان کا شجرہ تعلق باللہ کے معیاری اور معروف کیفیات و احوال سے شروع ہوگا۔ محبوب چاہے ایک بازاری شخص ہو، عاشق اسی نفسیاتِ عشق کا پابند ہوگا جو مثال کے طور پر حلاج کی رہی ہوگی۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو کسی تکلف کے بغیر یہ احساس ہوگا کہ یہاں میر عشقِ حقیقی کے ایک بہت بڑے تقاضے کو پورا کر سکنے والی حالت کے ساتھ خود کو ایک ایسے

محبوب پر نثار کر رہے ہیں جو ممکن ہے کہ بہت خوبصورت ہو لیکن اس کا حسن ہر پہلو سے اس قدر جسمانی ہے کہ اسے جمالِ حقیقی سے کوئی نسبت دینے کا وہم بھی نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بڑی بات بھی ہے اور بری بات بھی ہے۔ لیکن بہر حال میر کی شاعرانہ عظمت کا یہ ایک بڑا ثبوت ہے کہ وہ بری بات کو بڑی بات بنا دیتے ہیں۔ وہ اپنی روایت کے نظامِ احساسات کی تو پابندی کرتے ہیں مگر اس تنزیہی تشبیہ یا تشبیہی تنزیہ کے اس اصول کی طرف سرے سے کوئی میلان نہیں رکھتے جس پر اس روایت اور تہذیب کا تصورِ جمال قائم ہے۔

تو بہر حال، حلاج کو دلی کے کسی کوچے میں اقامت رکھنے والے کسی حسین پر عاشق کر دکھانا، کم از کم شاعرانہ کمال تو ہے۔ یا حلاج کے سے جذبے کو اس حسین پر صرف کر دینا، بہر صورت حیران کن تو ہے۔ یہاں 'منہ دیکھنا' صرف دیکھنا نہیں ہے۔ اس کا منہ دیکھ رہا ہوں۔ اس کے کئی زاویے ہیں۔ پہلا زاویہ یہ ہے کہ محبوب کا چہرہ دیکھ رہا ہوں، دوسرا یہ کہ اس کا موڈ دیکھ رہا ہوں کہ اس وقت وصال وغیرہ کی درخواست کی جا سکتی ہے یا نہیں، تیسرا یہ کہ عشق کے تموج کو حسن کے ٹھیراؤ میں ضم کر دینے کی مشق کر رہا ہوں کیونکہ منہ جمال کی stillness ہے، اور چوتھا زاویہ یہ ہے کہ محبوب کو دیکھنے کا عمل یکسوئی اور تسلسل رکھتا ہے اور پھر دیکھنے کا یہ عمل محبوب کو نظر میں سمو کر بھی پورا نہیں ہوتا۔ یعنی اس کو دیکھ لینا بھی اسے دیکھنے کی ضرورت پوری نہیں کرتا۔ اب اگر یہ شعر حافظ وغیرہ کا ہوتا تو ہم بلا تکلف کہتے کہ اس عاشق کا عشق ایسا کامل ہے کہ اس کا کوئی حال مکمل نہیں ہوتا، اور اس کے محبوب کا حسن بھی اس قدر کامل ہے کہ اس کی دید کبھی پوری نہیں ہوتی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ شعر میر کا ہے جو حسن کو کسی مابعد الطبیعی یا غیبی سیاق و سباق میں دیکھنے کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ ان کا تو مشن ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ مجاز کو حقیقت سے بے نیاز رکھا جائے اور خصوصاً حسن و عشق کے دائرے میں کسی ماورائی عنصر کو داخل نہ ہونے دیا جائے یا کم از کم اسے کوئی بنیادی اور مرکزی حیثیت اختیار نہ کرنے دی جائے۔ یہ بات ہم ان کا کوئی عیب بتانے کے لیے نہیں کر رہے بلکہ صرف اتنا کہنا مقصود ہے کہ میر ان خیالات اور احساسات کو بھی نفسیاتی بلکہ کہیں کہیں حیاتیاتی بنا

لیتے ہیں جو اپنی بناوٹ بلکہ ماہیت میں عرفانی اور روحانی سمجھے جاتے ہیں۔ اگر شاعری خود اپنی جگہ آئینِ وجود اور قانونِ شعور ہے تو پھر یہ بہت بڑا تخلیقی کارنامہ ہے۔ کیونکہ شاعری جس تخیل اور حسیت سے عبارت ہے اس میں حقیقت کو مجاز بنا لینا اور ظاہر کو غائب سے مستغنی کر دکھانا گویا آخری درجے کی کامیابی ہے۔ لیکن یہ بھی خیال رہے کہ بڑے شاعروں میں سے بعض ایسے ہوتے ہیں جو شاعری کو کسی عرفانی اور روحانی روایت کے تابع رکھتے ہوئے تخلیقی تخیل اور طرزِ احساس کو اس منتہا تک پہنچا دیتے ہیں جہاں جمال اپنے کامل ترین اظہار کے ساتھ اور اس اظہار سے مناسبت رکھنے والے احساسات کے ساتھ اس طرح موجود ہے کہ آنکھیں اور حواس اس کی دید سے سیراب ہیں اور قلب و ذہن اس کے غیاب کی کشش میں محو ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میر اردو کے سب سے بڑے شاعر ہونے کے باوجود بہر حال معنی آفرینی کی اس سطح پر نہیں ہیں جہاں مثال کے طور پر رومی ہیں، حافظ ہیں، اقبال ہیں۔ ان کے یہاں معنی کا وہ زور اور وہ اٹھان نہیں ہے جو صورت کے بڑے سے بڑے دائرے کو توڑ دیتی ہے۔ جیسا کہ بار بار کہتا آ رہا ہوں کہ زبان پر میر کی سی قدرت اردو شاعری میں نایاب اور فارسی میں بھی کمیاب ہے لیکن اگر آپ غور سے دیکھیں تو صاف نظر آئے گا کہ لفظوں پر ان کا بے مثل تصرف اسما میں کم اور افعال وغیرہ میں زیادہ ظاہر ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ ایسے الفاظ جو بڑے حقائق و معانی سے مخصوص ہو چکے ہیں وہ میر کے یہاں آ کر اپنی یہ حیثیت پوری طرح محفوظ نہیں رکھ پاتے۔ جب کہ دوسری طرف زبان کی روزمرہ سطح سے تعلق رکھنے والے الفاظ و حروف ان کے شعر کا حصہ بن کر جیسے قلبِ ماہیت کے عمل سے گزر جاتے ہیں۔ حرف جیسے لفظ بن جاتا ہے اور فعل جیسے اسم۔ میر کی شاعری میں چونکہ تخیل احساس سے متعلق ہے، تعقل سے نہیں، اس لیے ان کے یہاں زبان یا اظہار و ادراک کا افقی پھیلاؤ تو ایک ناممکن گہرائی کے ساتھ مسلسل وسعت پذیری کی حالت میں نظر آتا ہے لیکن زبان کا عمودی نظام اپنی حرکتِ عروج کے ساتھ کم کم دکھائی دیتا ہے۔ میر پر گفتگو کرتے ہوئے اکثر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے گہرائیاں دریافت کرنی ہیں اور بلندیاں ایجاد۔ ان باتوں کو اگر ایک فقرے میں کہا جائے تو وہ

یہ ہوگا کہ میر بڑے کو چھوٹا بنا دیتے ہیں اور چھوٹے کو بڑا۔ مثال کے طور پر صرف دو غزلوں کے چند اشعار دیکھ لیتے ہیں۔

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہوں

خوش باشی و تنزیہ و تقدس تھے مجھے میر
اسباب پڑے یوں کہ کئی روز سے یاں ہوں

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا
اس مشتِ خاک کو ہم مسجود جانتے ہی

صورت پذیر ہم بن ہر گز نہیں وے معنی
اہلِ نظر ہمی کو معبود جانتے ہیں

عشق ان کی عقل کو ہے جو ماسوا ہمارے
ناچیز جانتے ہیں نابود جانتے ہیں

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

ان اشعار میں جو بنیادی کلمات استعمال ہوئے ہیں وہ اپنی ایک با قاعدہ عرفانی، فلسفیانہ اور روحانی سوانح رکھتے ہیں۔ میر نے ان میں ایک عامیانہ پن پیدا کر دیا ہے۔ اس کا بڑا سبب یہ ہے

کہ وہ آسمان کو زمین بنانے کا مزاج رکھتے ہیں، وہ زمین جہاں پہاڑ بھی ہیں اور دلدلیں بھی۔ وہ کوشش کرتے ہیں کہ پہاڑوں کو آسمان کی تھانب بنانے کی بجائے دلدلوں کو اس کا مدفن بنا دیا جائے۔ لیکن کمال یہ ہے کہ اس مدفن کو زیارت گاہ نہ بنایا جائے تو آپ کا شعری ذوق نا قابلِ اعتبار ہے۔ اب خود ہی دیکھ لیجیے کہ ان شعروں کا basic theme بالکل روایتی ہے اور ہر چھوٹے بڑے شاعر نے اس پر طبع آزمائی کر رکھی ہے۔ اس theme کو یا ان الفاظ کو رومی تو چلو بہت بڑی ہستی ہیں، اقبال ہی کے ہاں دیکھ لیجیے تو کم از کم اتنا ضرور واضح ہو جائے گا کہ میر اپنی روایت کے علوی عناصر سے بالکل مناسبت نہیں رکھتے۔ حقائق کے لیے مخصوص ہو جانے والے الفاظ کو استعمال کرتے وقت ان کا کردار تخریبی ہوتا ہے، تعمیری نہیں۔

تو بہرحال، حسن انسانی ہو یا ربانی، اسے دیکھنے کا عمل کہیں ختم نہیں ہوتا، کبھی مکمل نہیں ہوتا۔ حسین تو ہر وقت حسین ہے، اس لیے ہر آن ایک نیا اظہار و انکشاف ہے اور ایک نیا اسلوبِ دید۔ 'سو ہی' میں جو stress ہے وہ بتاتا ہے کہ حسن اظہار ہی اظہار ہے اور عشق دید ہی دید۔ محبوب پورا جمال ہے اور عاشق کل دید۔ 'سو ہی' یعنی بس وہ منہ! اس سے بھی دو مطلب نکلتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ بس اسے دیکھ رہا ہوں، اور دوسرا یہ کہ اس سراپا جمال کا چہرہ جو اسے دیکھنے کا پہلا مرحلہ ہے یا عاشق کے سفرِ دید کا اولین پڑاؤ ہے، وہ میری منزل بن گیا ہے۔ چہرے ہی میں اتنی کشش ہے کہ اس کے حسن کی دیگر تفصیلات کی طرف متوجہ ہونے کی مہلت ہی نہیں رہی۔ اور ہاں، ایک تیسری بات بھی نکالی جا سکتی ہے۔ وہ یہ کہ محبوب کو دیکھنا میرے لیے جیسے 'ہونا' بن گیا ہے۔ یعنی دید وجود ہے اور اس میں تعطل یا خلل آ جائے تو وہ عدم ہے۔ آپ سمجھے کہ میر شاید یہ بھی کہہ رہے ہیں کہ اسے دیکھتا ہوں تو موجود ہوں اور نہ دیکھوں تو معدوم۔ اسے دیکھنا ہی میرے لیے ہونے کی سند ہے۔

نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا ۔۔۔ ایک بالکل عام سے مضمون میں حسنِ اظہار اور قدرتِ کلام سے ندرت پیدا کر دکھانا، میر کا خاصہ ہے۔ ذرا ان نکات پر غور فرمائیے:

ا۔ حیرانی عذر ہے۔ یہ پوری آنکھ کی ادھوری دید ہے، پورے ذہن کا ادھورا علم ہے اور پورے

قلب کا ادھورا حال ہے۔ اس ادھورے پن کی رعایت سے **نقش** کا سا ہے سماں کہا گیا ہے۔

۲- **نقش** میں صرف حیرانی نہیں ہوتی بلکہ وہ اسرار بھی سمائے ہوتے ہیں جو حیرانی کا سبب ہیں۔ یعنی نقش بن کر حیرانی مکمل ہو جاتی ہے۔ لیکن خیر، ہم ذرا دیر پہلے یہ بات تفصیل سے کر چکے ہیں۔

۳- حیرانی اپنی ساخت میں سکونِ محض (pure stillness) ہے۔ یہ stillness **نقش** سے مناسبت رکھتی ہے۔ ذہن اتنا شانت نہیں ہوتا کہ حیرانی کا کینوس بن سکے۔

۴- پہلے مصرعے کے منہ اور دوسرے مصرعے کے **نقش** میں مناسبت واضح ہے لیکن اس واضح مناسبت کی بھی کچھ پرتیں ہیں۔ منہ بمعنی چہرہ اور **نقش** بمعنی تصویر یا صورت ایک لحاظ سے ہم معنی ہیں۔ البتہ ایک لطیف فرق ہے۔ منہ یعنی محبوب کا منہ میں محبوب غالب ہے جبکہ **نقش** یعنی عاشق کا حیران چہرہ میں عاشق مغلوب ہے۔ منہ میں اختیار کا پہلو واضح ہے اور **نقش** میں جبر کا۔ اسی طرح منہ بقا کا استعارہ ہے اور **نقش** فنا کا۔ یہاں غالب یاد آ گئے، دیوان کے پہلے ہی مصرعے میں **نقش** کو ایسا باندھ دیا ہے کہ اس لفظ کے سارے معنوی امکانات exhaust ہو گئے۔

''**نقش** فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا۔''

۵- **نقش** کی چند لازمی صفات ہیں۔ ہاں، یہ ضروری نہیں کہ ہر نقش ان تمام صفات کا حامل ہو۔ اس شعر میں **نقش** نہ صرف یہ کہ اپنے تمام موجود معانی سمیت استعمال ہوا ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ کچھ نئے معانی کا اضافہ بھی کیا گیا ہے۔ وہ لازمی صفات یہ ہیں: سکون (stillness)، تقدس، سرّیت، جبر، انفعال (passivity)۔ اصولی بات یہ ہے کہ **نقش** ایسا اجمال ہے جو تفصیل سے زیادہ ہوتا ہے۔ یہ ارتکازِ محض ہے جو ہر پھیلاؤ سے زیادہ ہے۔ میر نے ان تمام معانی کو ان کے داخلی امتیازات کے ساتھ اس شعر میں ایک معنوی اور کیفیاتی وحدت میں سمو دیا ہے۔ آپ جس معنی پر فوکس کریں گے وہ آپ کو

دوسرے معانی کی موجودگی کا احساس دلائے گا۔

۶- حیرانی کی نسبت سے نقش یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے شعور کی بھی آخری صورت ہے اور وجود کی بھی۔ اگر نقش کو اس طرح لیا جائے کہ یہ کل حیرانی کی مطلق اور مکمل صورت ہے جسے آنکھ پورے کا پورا دیکھ سکتی ہے مگر ذہن کے لیے یہ ایک ایسا معما ہے جو اتنا کامل المعنی ہے کہ سمجھ میں نہیں آسکتا اور اتنا حقیقی ہے کہ وجود کے سانچے میں نہیں سما سکتا۔ آپ سمجھ رہے ہیں ناں کہ نقش اسرار کی تصویر کا نام ہے جس میں صورت اور حقیقت کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ یعنی اگر کہا جا سکے تو نقش صورت ہے مگر تجزیہ کی صورت! اتنی معنوی بلندی تک تو ظاہر ہے کہ محض شاعرانہ کمال سے نہیں پہنچا جا سکتا تاہم یہ بھی کیا کم ہے کہ ایک شعر اپنے اندر ایسی قوت رکھتا ہے کہ جسے استعمال میں لا کر اس کے حدودِ معنی کو توڑ دیا جائے۔ میر ایسے ہی شعر کہتے ہیں جو قاری کو اس کے ذوق اور استعداد کے مطابق معنی کھنگالنے، نکالنے بلکہ پیدا کرنے کی غیر محدود اسپیس فراہم کرتا ہے۔ میر کو پڑھتے ہوئے اکثر اوقات یہ لگتا ہے کہ ان کے یہاں مفہوم اور احساس اور معنی و تخیل کی تشکیل کا عمل اول سے آخر تک جدلیاتی ہے۔ ہر معنی اور ہر احساس مسلسل اپنی شناخت بدلتا رہتا ہے اور خود کو بناتا اور ڈھاتا رہتا ہے۔ غم ہے تو وہ اپنے تائیدی احساسات مثلاً رنج، غصہ، افسوس وغیرہ کو بھی ابھارتا ہے اور اپنے تردیدی احساسات مثلاً نشاط، اطمینان، سرمستی وغیرہ کو بھی اپنی تشکیل کے مسلسل عمل میں صرف کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح تخیل اور تفکر سے نسبت رکھنے والے معانی اور مضامین بھی یوں لگتا ہے کہ نفی و ایجاب کے ایک خودکار عمل کے حامل ہوتے ہیں جہاں ہر نفی، ایجاب میں مدغم ہے اور ہر ایجاب، نفی میں۔ اسی لیے ان کے یہاں چیزوں کے تضادات کو مدھم کیے بغیر ایک ہمہ گیر وحدت اور کلیت تو ضرور ہے جس میں transcendence کا عنصر نہ ہونے کے باوجود fixity بالکل نہیں ہے، نہ احساس میں نہ معنی میں۔ اب اسی شعر کو لے لیجیے، ہم یقین کے ساتھ جانتے ہیں کہ نقش اور حیرانی وغیرہ کے ایسے عرفانی معانی مرادِ شاعر نہیں ہیں

لیکن اس کے باوجود معنی و کیفیت میں flowering کا جوہر ایسا ہے کہ عرفانیات میں رسوخ رکھنے والے یا فلسفیانہ ذوق سے بہرہ یاب قاری کے لیے ناممکن ہے کہ وہ ان معانی تک نہ پہنچے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ شعر کے اپنے حدود کو توڑ کر ان معانی تک رسائی کی قوت اور راستہ بھی اسی شعر سے فراہم ہوتا ہے جو کسی عارفانہ تخیل اور متصوفانہ واردات کا بیان نہیں ہے۔ میر کو دیکھ کر یہ نظریہ عملاً درست لگنے لگتا ہے کہ کلام منشاے متکلم کا پابند نہیں ہے یا نہیں رہتا۔

۷- نقش اور حیرانی کا تلازمہ ہماری روایت میں عام ہے۔ دونوں میں ساکن ہونا مشترک ہے، اسی طرح جبر اور بے اختیاری بھی۔ اور بے حصولی اور بے شعوری کی کیفیت بھی دونوں میں یکساں ہے۔ مثلاً صائب تبریزی کا یہ شعر دیکھیے:

از شناسائیِ حق لاف زدن نادانی است
قسمتِ نقش ز نقاش ہمیں حیرانی است

(حق کو جاننے کا دعوا نادانی ہے۔ نقاش نے اپنے بنائے ہوئے نقش کو بس یہی حیرانی دی ہے)

صائب کے شعر کا مضمون قدرے کتابی سا بن گیا ہے۔ جبکہ میر کے یہاں حیرانی شعور کا آخری درجہ اور اس کا نقش بن جانا وجود کا انتہائی حال ہے۔ اور یہ سب کچھ کسی نظریے کی طرح نہیں ہے، تجربے کی طرح ہے۔ اور جیسا کہ ابھی تھوڑی دیر پہلے ذکر آیا تھا کہ میر کا خیال ہو یا احساس، دونوں میں اپنی نفی اور تخریب کی قوت بھی برابر سے کارفرما رہتی ہے اور نفی و ایجاب میں تضاد کی معروف نسبت سے زیادہ ہم آہنگی بلکہ ایک خاص معنوں میں وحدت کی نسبت کام میں آتی ہے۔ اس بات کی روشنی میں دیکھیں تو اس تجربے میں بھی بے حالی اور پُر احوالی دونوں یکجان ہیں۔ نقش بے حالی کا استعارہ ہے اور حیرانی پُر احوالی کا۔ اور پھر یہ دونوں ہی اپنی نفی در نفی کے تسلسل میں ہیں۔ یعنی بے حالی اور پُر احوالی ایک دوسرے میں مدغم بھی ہیں اور ایک دوسرے سے ممتاز بھی۔

اس بیک آن ادغام و امتیاز سے نقش اور حیرانی کی نسبت سیال رہتی ہے اور اس سارے تجربے اور کیفیت میں قطعیت کے عنصر کو غائب ہونے کا موقع ملتا ہے نہ حاضر رہنے کا۔ اس بات کو یوں سمجھیں کہ کسی کثیر المعانی لفظ میں کثرتِ معنی کی اساس نفی پر زیادہ اور اثبات پر کم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر نقش کا ایک مطلب ہے صورت اور دوسرا مفہوم ہے تعویذ۔ نقش کو صورت کے معنی میں لیں گے تو وہ تعویذ نہیں رہے گا لیکن اگر تعویذ کے معنی میں لیں گے تو صورت کا مفہوم ایک خاص حوالے سے برقرار رہے گا۔ یعنی مختلف معانی کے درمیان سلب و ایجاب اور تضاد و مطابقت کی دوہری نسبت کارفرما رہتی ہے۔ اس دوہرے پن کو وحدت کی سطح پر لے جا کر اپنے تخیل اور تجربے کی تشکیل میں صرف کرنا میر ایسے شاعروں ہی کے بس کی بات ہے۔

سماں کا لفظ بھی خوب استعمال ہوا ہے۔ سماں موسم، ماحول اور فضا بھی ہے اور حالت و کیفیت بھی۔ اس کے تمام معانی میں ایک چیز مشترک ہے۔ اور وہ یہ کہ اسے دیکھا جا سکتا ہے، اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ حال کے مفہوم میں بھی اظہار غالب ہے اخفا پر۔ مطلب، اندر کا ماحول باہر آ کر دوسروں کے لیے بھی قابلِ مشاہدہ بن جائے، تو یہ سماں ہے۔ یہاں میر نے یہ لفظ اسی خصوصیت کے ساتھ باندھا ہے۔ حیرانی اندر کا حال ہے اور نقش خارج میں اس کی تجسیم، جسے ہر دیکھنے والا دیکھ سکتا ہے۔

میری بھی حیرانی کمال کا phrase ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ میر حروفِ جار تک میں ایسی معنویت بھر دیتے ہیں جو اسم میں پائی جاتی ہے۔ یہاں بھی میں تفاخر بھی ہے، اپنی تحقیر بھی ہے، بے بسی بھی ہے اور حیرت بھی۔

بس ان نکات کو جوڑ کر اس شعر کے مطالب آپ خود نکال لیجیے۔ میں اب اجازت چاہوں گا مگر دو شعر سنا کر۔ ایک حیرانی اور نقش کے تعلق پر حرفِ آخر ہے اور دوسرا دید پر۔

بس کہ شد پامالِ حیرانی براہِ انتظار
دیدۂ ما بے نگہ چون نقشِ پا افتادہ است

بیدل

(ہماری آنکھ نگاہ سے خالی ہو کر انتظار کے راستے میں نقشِ پا کی طرح حیرانی کی روند میں آئی ہوئی ہے)

آدمی دید است و باقی پوست است
دید آں باشد کہ دیدِ دوست است

رومی

(آدمی تو صرف آنکھ ہے، باقی تو سب چمڑی ہے۔۔اور دید تو بس دوست کی دید ہے)

بت پرستی کو تو اسلام نہیں کہتے ہیں
معتقد کون ہے میر ایسی مسلمانی کا

مضمون تو سامنے کا ہے مگر میر نے باندھا ہے اس لیے سطحی اور سپاٹ نہیں ہو سکتا۔ اس شعر کے مرکزی کردار کا اپنا حال یہ ہے کہ عشق اور پرستش کی حقیقی وحدت تک از روے حال پہنچ جانے کے نتیجے میں غیب وشہود کی رسمی دوئی کا بھی خاتمہ ہو گیا ہے۔ اس کے لیے بتوں کی محبت خدا ہی کو محبوب بناتی ہے اور بتوں کی عبادت خدا ہی کو معبود۔ اب ظاہر ہے کہ ایسی حالت رکھنے والے اور اس طرح کی باتیں کرنے والے کو کون مسلمان کہے گا! مضمون تو بس اتنا سا ہے لیکن شعر کے بعض تکنیکی محاسن بھی نظر میں ہونے چاہئیں۔

تو کی وجہ سے پہلے مصرعے میں ایک تاثراتی تنوع اور تہ داری پیدا ہو گئی ہے۔ اس حرف سے تعجب کا تاثر بھی پیدا ہوتا ہے اور تحقیر، استہزا، مروت، ہمدردی، ترس، جھنجلاہٹ، نصیحت، پیار وغیرہ کے تاثرات بھی واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے مضمون واضح اور واحد ہونے کے باوجود طرح طرح کے تاثراتی دروبست کا حامل بن گیا ہے۔ اسی طرح **معتقد** کا لفظ بھی نہایت

قدرتِ اظہار اور دقتِ کلام کے ساتھ برتا گیا ہے۔ **معتقد** کے بنیادی طور پر دو مطلب ہیں: اعتقاد یا عقیدہ رکھنے والا اور عقیدت مند۔ گویا **معتقد** ماننے والے، کسی کے آگے جھکنے والے، کسی پر کامل اعتماد اور یقین رکھنے والے کو کہتے ہیں۔ میر نے یہ سارے معانی یہاں صرف کر دکھائے ہیں۔ مسلمانی کو اگر اسلام کے معنی میں لیا جائے تو دوسرے مصرعے کا مطلب ہو گا کہ ایسے اسلام کو بھلا کون مانے گا۔ اور اگر اسے مسلمان ہونے کے دعوے کے مفہوم میں لیا جائے تو اُس پر لوگ ہنسنے کے سوا کچھ نہ کریں گے۔ اور ہاں، **معتقد** کا ایک اور مطلب بھی ہے: بغیر جانے ماننے والا۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر فخریہ بلکہ متکبرانہ ہے کہ میر کا جاننا اس کے ماننے سے بڑھ گیا ہے۔ ظاہر ہے وہ بچارے تو اس کا انکار ہی کریں گے جو خدا کو مانتے تو ہیں مگر جانتے نہیں۔ ماننے میں خدا غائب ہے اور جاننے میں حاضر۔ بت پرستی کا سارا نظام اسی اصول پر چل رہا ہے جسے رسمی مسلمان سمجھنے سے قاصر ہیں کہ غیاب میں خدا کی ذات بھی وہی رہتی ہے اور نام بھی جبکہ حاضر ہو کر اس کی ذات تو وہی رہتی ہے نام البتہ بدل جاتا ہے۔

میر ایسی مسلمانی میں ایسی کا صیغہ بھی مفہومِ واحد میں نہیں ہے۔ اس کے دو مطلب ہیں اور دونوں ہی مراد ہیں۔ ایک تو یہ کہ میر کی طرح مسلمان ہونا، اور دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اس طرح کی مسلمانی یا اسلام۔ یعنی میر کے آگے comma لگا کر پڑھا جائے تو یہ دوسرا مفہوم نکلے گا۔

ان تکنیکی باریکیوں پر نظر ہو تو شعر کا کم از کم تاثراتی مطلب یہ نکلے گا کہ میر نے محبوب کو خدا بنا لیا ہے، اس حرکت کو وہ لوگ ہرگز تسلیم نہیں کریں گے جو خدا کو محبوب نہ بنا سکے۔

چوتھی غزل

شبِ ہجر میں کم تظلم کیا
کہ ہمسایگاں پر ترحم کیا

ایک پیچیدہ اور گہری کیفیت کو بالکل روزمرہ کی سطح پر لا کر اور ٹھیٹھ واقعاتی ڈھب سے بیان کرنا، میر کا خاصہ ہے۔ ہم لوگ چونکہ اظہار کے اس فوری دروبست اور شعر میں بننے والی معاشرتی سچویشن سے مانوس ہوتے ہیں، اس لیے اس کے پیچھے موجود احساس کی پرتوں تک پہنچنے کی ضرورت عموماً محسوس نہیں کرتے۔ ان کے شعر پر اکثر ایک پردہ چڑھا ہوتا ہے جو پہلی نظر میں شعر کے اندر بننے والے مناظر کو سامنے نہیں آنے دیتا۔ زیادہ تر لوگ اس پردے ہی کو پورا منظر سمجھ کر اسی پر اپنے دیکھنے کا عمل تمام کر دیتے ہیں۔ ایسے قاری بہت کم ہیں جو یہ بوجھ لیں کہ یہ میر کا اسٹائل ہے اور اصل منظر پردے کے پیچھے ہے۔ یہ اسلوب اپنی جگہ ایک نادر انداز کا سہلِ ممتنع ہے۔ پہلی نگاہ میں یوں لگتا ہے جیسے شعر پورا سمجھ میں آ گیا، لیکن دوسری نظر ڈالی جائے تو پتا چل جاتا ہے کہ پورا تو کیا ادھورا بھی سمجھ میں نہیں آیا، اور اسے پورا سمجھنا یا محسوس کر لینا ممکن ہی نہیں ہے۔ عرفانی سمبلزم کی روایت سے ابتدائی واقفیت رکھنے والا بھی یہ جانتا ہے کہ حقیقت کا اظہار اس کے چھپاؤ (hiddenness) کو سموئے ہوئے ہوتا ہے۔ میر کے تخیلات اور تجربات عرفانی نہیں ہیں مگر اس کے باوجود وہ اپنی بات کو عارفوں کی طرح کہنا جانتے ہیں۔ ان کا کہا ہوا ایسی ساخت رکھتا ہے کہ اَن کہا بھی ایک unexplored بلاغت اور فصاحت کے ساتھ کرافٹ ہو جاتا ہے اور اخفا میں بھی ایک تدریجی نمود کا وہ عمل وجود میں آتا ہوا محسوس ہوتا ہے جس کے زور سے اظہار کے معروف حدود

جیسے ٹوٹ سے جاتے ہیں۔ عرفانیات میں چونکہ غیب defined ہے، اس لیے وہاں اظہار اور ماورائے اظہار کی متوازیت پر مبنی بیان کی تخلیق نسبتاً آسان ہے۔ لیکن میر ایسے غیر عرفانی شاعروں کے یہاں یہ عمل کسی مستقل اور مطلق perspective کی بجائے لفظ کی امکانی نامحدودیت اور تخیل واحساس کی تہ داری کو یکجان کر لینے پر اپنی بنیاد رکھتا ہے۔ یہ سب بہت پیچیدہ ہے، اس کے لیے لفظ اور نفس کی اتھاہ گہرائیوں کو ایک کرنا پڑتا ہے۔

اس شعر کا ظاہر تو بس ایک سماجی ادب اور معاشرتی رویہ ہے کہ میں ہجر کی رات میں اس لیے چلا کر نہیں رویا کہ کہیں پڑوسیوں کی نیند خراب نہ ہو جائے۔ یہ بالکل عام سی بات ہے جسے کہنے والا اپنی کوئی اخلاقی فضیلت بھی نہیں جتا رہا۔ اس کی سطح وہی ہے جس سطح پر رہتے ہوئے ایک آدمی رات کے وقت ناچ گانے کی محفل اس خیال سے ختم کر دیتا ہے کہ یہ شور شرابا ہمسایوں کو سونے نہیں دے گا۔ لیکن غور کیجیے کہ کیا اس شعر میں بس اتنا ہی کہا گیا ہے؟ اگر آپ کا جواب ہاں میں ہے تو پھر آپ کو شاعری نہیں پڑھنی چاہیے، کوئی اور کام دیکھنا چاہیے۔

اس شعر کے اندر جھانکنا ہے تو پہلے یہ جان لینا چاہیے کہ میر کے یہاں لفظ اپنے عمومی مفہوم میں خاموشی کی بوتل پر لگی ہوئی مہر کی طرح ہوتا ہے۔ یہ مہر توڑیں گے تو شعر کے باطن تک رسائی کے راستے پائیں گے۔

شبِ ہجر کو اس طرح باندھا ہے کہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ محض ایک عاشق کی رات نہیں بلکہ آفاقی رات ہے۔ عاشق اسے محسوس کر رہا ہے جبکہ باقی لوگ غافل پڑے ہیں۔ لیکن شبِ ہجر کو اس طرح برتنا میر سے خاص نہیں ہے، ہماری روایت میں محبوب سے جدائی کو universalize کرنے کا رویہ عام ہے۔ ساعتِ وصال انفرادی ہوتی ہے مگر زمانِ فراق آفاقی پھیلاؤ رکھتا ہے۔ یہاں غالب کا ایک شعر یاد آ رہا ہے:

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

میں یہ سمجھوں گا کے باوجود یہ شعر اپنی کیفیت اور امیجری میں بے مثل ہے۔ المیہ صورتِ حال میں ایک احساساتی لاتعلقی اختیار کر لینا غالب کا وہ امتیاز ہے جس میں کم از کم اردو کی شعری روایت میں ان کا کوئی ہمسر نہیں۔ اس امتیاز نے انھیں اٹھایا بھی ہے اور گرایا بھی۔ اس بات کی تفصیل کبھی غالب کو پڑھیں گے تو وہاں بیان کریں گے۔

تو بہر حال، شبِ ہجر کو اس شعر میں کائناتی رات بنا دینے کا پہلو قدرے مدھم اور مبہم ہونے کے باوجود میر نے ہمسایگاں کا حوالہ لا کر وہ مہارت دکھائی ہے جو زباں دانی کے منتہا پر پہنچے بغیر نصیب نہیں ہوتی۔ شبِ ہجر میں دوری کا اصول کارفرما ہے اور ہمسایگاں میں قرب کا۔ اس تضاد سے شعر کے معنی اور کیفیت میں کئی طرفیں پیدا ہو گئی ہیں۔ اور مزید لطف کی بات یہ ہے کہ جس گوشے میں بھی جھانکیں گے وہ اجنبی نہیں بلکہ دیکھا ہوا سا لگے گا۔ مثلاً:

۱- محبوب سے جدائی کی شدید کیفیت نے بھی عاشق کے معاشرتی وجود کو کمزور نہیں کیا بلکہ تقویت ہی پہنچائی۔

۲- محبوب کے قرب کی تمنا میں ایسی سچائی ہے کہ مہجور ہونے کے باوجود عاشق میں جبری سماجی نزدیکی کے آداب نبھانے کی طاقت اور صلاحیت پیدا ہو گئی۔

۳- عاشق کی فریاد اگر پڑوسیوں کو سونے نہ دے تو وہ محبوب کو بھی کوسنے لگتے ہیں۔ محبوب کو اس عمل سے بچانے کے لیے عاشق ہجر کی رات میں اپنے نالہ و فریاد پر ضبط کرتا ہے اور ساتھ ہی محبوب کی ناقدری کرنے والوں کو قلبی اور ذوقی پستیوں میں گرنے سے بچانے کے لیے ان سے اپنے دردِ فراق کو چھپاتا ہے۔ 'ہمسایگاں پر ترحم' کا ایک مطلب یہ بھی ہے۔

اسی طرح تظلم اور ترحم میں بھی تضاد کی نسبت ہے۔ تظلم کہتے ہیں ظلم پر فریاد کرنے کو، جب کہ ترحم کا مطلب ہے رحم کا اظہار کرنا، ترس کھانا اور ہمدردی کا عمل کرنا۔ یعنی میں نے مظلوم ہوتے ہوئے بھی ہمسایوں پر کوئی زیادتی نہ کی۔ مظلومی اگر بڑے درجے کی اور عاشقانہ ہو تو اس کا اظہار ان لوگوں کے لیے موجبِ اذیت ہو سکتا ہے جو بس معمول کی زندگی گزارنے میں مگن ہیں اور کوئی

محبوب نہیں رکھتے۔ تو گویا یہاں شبِ ہجر میں نالہ وفریاد کو دبا کر گویا ہمسایوں پر رحم کیا جارہا ہے یا کم ازکم ان سے ہمدردی کا رویہ اختیار کیا جارہا ہے۔ عاشق کی انسانیت اتنی مضبوط ہے کہ بے حال کر دینے والی المیہ کیفیات میں بھی اسے دوسروں کا خیال رہتا ہے۔ اور خود یہ خیال اتنا طاقت ور ہے کہ اس کی موجودگی میں پُر زور المیہ جذبات بھی قابو میں آجاتے ہیں۔ اور یہ خیال کوئی عارفانہ اور فلسفیانہ خیال نہیں ہے بلکہ عام آدمی کے اخلاقی شعور سے پھوٹتا ہے۔ اور عاشق بھی کوئی زبدۃ العاشقین نہیں ہے بلکہ شہرِ دلی کا ایک عام سا آدمی ہے۔ ظاہر ہے کوئی خاص آدمی ہوتا تو اسے یہ سچویشن ہی پیش نہ آتی کیونکہ خاص آدمی پکار کے نہیں رویا کرتے۔ اس کے لیے احساساتی اور جذباتی شدت مبتذل ہوتی ہے۔ تو خیر، اس شعر میں یہ دکھایا گیا ہے کہ عام آدمی کے اخلاقی اقدار اور احساسات بھی اس پر اتنا تصرف بہر حال رکھتے ہیں کہ بڑی سے بڑی جذباتی شدت میں بھی اس احساسِ ذمہ داری کو غائب نہیں ہونے دیتے جو انسان کو معمول کا سماجی کردار ادا کرتے رہنے پر راغب اور مستعد رکھتا ہے۔ اور پھر عشق چاہے عام سا ہی ہو، جوہرِ تعلق یعنی مادۂ آدمیت کو پروان ضرور چڑھاتا ہے۔ اس پہلو سے بھی واضح ہے کہ عاشق تعلقات کے پورے نظام میں رہنے کے آداب دوسروں سے زیادہ سمجھتا ہے۔ محبوب سے دوری اس کو قرب کے سماجی دائروں سے باہر نہیں نکالتی۔ یہاں ایسے ہی ایک بات دماغ میں آرہی ہے کہ معاشرہ جس نظمِ تعلق کا نام ہے اس کی تشکیل اور تسلسل میں عام آدمی کا کردار زیادہ ہوتا ہے۔ اور پھر یہی نہیں، انفرادیت کی تعمیر میں بھی اگر عام آدمی کو محفوظ نہ رکھا جائے تو فرد محض ایک تجرید بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ میر کا بہت بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے عام آدمی کو انسانیت کا لازمی مظہر اور انفرادیت کا حاصل بنا کر دکھا دیا۔ ہاں، یہ ضرور ہے کہ عام آدمی کی تعریف (definition) ان کے یہاں کہیں کہیں بہت عامیانہ سی ہے اور اس بلندی سے خالی ہے جس کو پانے کی کشش اور جدوجہد اس کے وجود کو بامعنی بناتی ہے اور جسے پالینے میں کامیابی اسے مستند اور مکمل کرتی ہے۔ اس لیے میر سے عام آدمی کی اہمیت تو اخذ کی جا سکتی ہے لیکن اس کی تعریف (definition) ہمیں اس روایت سے لینی چاہیے جس کی ترجمانی رومی ایسے لوگ کرتے ہیں۔

آں کہ بر افلاک رفتارش بود

بر زمیں رفتن چہ دشوارش بود

(وہ جو آسمان پر دوڑتا ہے، اس کے لیے زمین پر چلنا کیا مشکل ہے)

عام سے خاص بننا اتنی بڑی بات نہیں ہے جتنی کہ خاص سے عام بننا۔ خاص آدمی عام آدمی بنے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔

تو مختصر یہ کہ اس شعر کا ایک پہلو یہ ہے کہ اس میں میر نے ہجر کے المیے میں محض جذباتی شدت پیدا کرنے کی بجائے اسے ایک مدھم مگر بہت بنیادی احساس میں جذب کر لیا ہے اور اس کو انسانیت کی مجموعی قدر کی عملی تشکیل میں بھی صرف کر دکھایا ہے۔ مطلب، عشق سے پیدا ہونے والا المیہ معاشرت کے نشاطیہ دروبست میں خلل نہیں ڈالتا۔ اور یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ فرد کی تکمیل المیے سے ہوتی ہے اور سماج کو زندہ اور پُر نمو رہنے کے لیے خوشی کی ضرورت ہے۔ دوسرا پہلو وہی ہے جس کی طرف شاید ہم اشارہ کر چکے ہیں کہ ہجر نے عاشق کی شخصیت کو فنا نہیں کیا، ہجر عاشق کی بے بسی اور کمزوری نہیں ہے۔ اس پر رونا دھونا عشق کا تقاضا تو ہے مگر عاشق کی مجبوری یا کمزوری نہیں۔ جبھی تو اس شعر میں ایسا طنطنہ سا ہے جو خود اس شعر ہی میں بیان ہونے والی حالتِ مجبوری سے واضح ٹکراؤ رکھتا ہے۔ ذرا غور کیجیے کہ اپنے محبوب کے فراق میں روتے ہوئے آواز دبانے کی کوشش کرنے والا عاشق کس طرح اکڑ کر، احسان جتانے والے لہجے میں بتا رہا ہے کہ میں نے کل رات پڑوسیوں کو بے آرامی سے بچانے کے لیے اپنے سب سے بڑے تقاضے کا ایثار کیا۔ یہ ایثار اپنی جگہ ایک احسان ہے لیکن اس کے علاوہ ان لوگوں پر یہ مہربانی بھی کی انھیں اپنی طرح بننے سے بچا لیا ورنہ میری فریاد انھیں بھی میرا ہم احوال بنا سکتی تھی۔ اس رخ سے ترحم کا مطلب ہوگا: رحم کرنا، ترس کھانا اور مہربانی۔ کبھی یہ محسوس کرنے کی کوشش کیجیے گا کہ ٹریجڈی، نشاط سے زیادہ پُر کشش اور بامعنی ہوتی ہے۔ خوشی سے محرومی میں اذیت تو ہے مگر ذلت نہیں، جبکہ غم سے محرومی میں اذیت تو نہیں ہے مگر آدمی خود اپنی نظر میں ذلیل و حقیر اور بے حقیقت ہو جاتا ہے۔

میر کو پڑھتے ہوئے بہت سی جگہوں پر احساس ہوتا ہے کہ لہجے اور مضمون میں موافقت نہیں ہے۔ مضمون غم کا ہے مگر لہجہ حزنیہ نہیں ہے۔ مثلاً اسی شعر کی سچویشن رکھنے والا ایک اور شعر ہے:

جو اس شور سے میر روتا رہے گا
تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

یا پھر:

تیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی
کچی پڑی ہیں نردیں، گھر دور ہے ہمارا

اشک آنکھوں میں کب نہیں آتا
لوہو آتا ہے جب نہیں آتا

غرض کلیاتِ میر سے اس طرح کے بیسیوں اشعار نکالے جا سکتے ہیں جن میں بالکل سپاٹ اور عام سے لہجے میں حزن والم کا کوئی بڑا مضمون بیان ہوا ہے۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ ایسے اشعار میں سے اکثر وہ ہیں جنھیں میر کے بہترین اشعار میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس پر تفصیل سے تو پھر کبھی گفتگو کریں گے تاہم اتنی بات ہمیں یاد رہنی چاہیے کہ میر کے یہاں معنی و احساس کی تشکیل کا عمل زیادہ تر مضمون اور اسلوب کے اسی اختلاف پر ہوتا ہے اور ان کے سمندر کی ساری مواجی اس کی تہ میں ہے، سطح پر نہیں۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اس غزل کا مطلع تکنیکی محاسن کے باوجود بس یونہی سا تھا لیکن یہ شعر اردو غزل کے بلند ترین میناروں میں سے ایک مینار ہے۔ اس میں حسن، یعنی وجود باعتبارِ جمال اور وقت کے تعلق کو

جمالیاتی شعور کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ بے ثباتی کے قانون کا شاید سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ یہاں حسن کے لیے بھی دوام اور ہمیشگی ممنوع ہے۔ اور یہ اتنا بڑا المیہ ہے کہ خود وجود کو حقیقی ماننا بے جواز ہو جاتا ہے۔ حسن کی بے ثباتی وجود کے پورے نظام کو بے وقعت اور بے کشش بنا دیتی ہے اور موجودیت بہت سے احساسات سے خالی ہو کر ایک ناگوار بوجھ سے زیادہ کچھ نہیں رہ جاتی۔ عاشق ہوئے بغیر آدمی خود اپنا تجربہ نہیں کر پاتا۔ یہ عشق ہے جو ہم آپ کو وقت کی گھٹن سے نکل کر سانس لینے کے لائق بناتا ہے۔ حسن اگر فانی ہے تو پھر وقت کا طوق اتارنے کی کوئی صورت ہی نہیں رہ جاتی۔

یہ بہت بڑا شعر ہے۔ اس کی بڑائی کے مختلف پہلو ہیں۔ پہلے تو یہ دیکھیں کہ شعر کی سچویشن واضح ہے اور دونوں کردار یعنی **کلی** اور **گل** بھی متعین ہیں، لیکن یہ پوری طرح واضح نہیں ہے کہ سوال اٹھانے والا میں کون ہے؟ کوئی عاشق، کوئی صاحبِ معرفت صوفی جو چمن میں جمالِ حقیقی کا مشاہدہ کرنے آیا تھا، کوئی فلسفی جو وجود کے مسئلے پر جمالیاتی تناظر سے تحقیق کر رہا ہے، کوئی عام آدمی جو باغ کی سیر کرنے آیا تھا یا پھر کوئی شرارتی تماش بین! ہوسکتا ہے کہ یہ سب شخصیتیں متکلم یعنی شاعر ہی کی شخصیت کے مختلف حصے ہوں تو بہر حال اس ابہام نے سوال کو جیسے کائناتی سا بنا دیا ہے۔ ہم کوشش کریں گے کہ اس سوال جواب کو اور سچویشن کو ہر پہلو سے دیکھا جائے۔ پہلے عاشق کے حوالے سے دیکھے لیتے ہیں۔ منظر یہ ہے کہ ایک عاشق، گل کو یعنی ایک مستند حسین اور محبوب کو وقت کے مرگھٹ میں دیکھ رہا ہے، اداسی کے ساتھ، افسوس کے ساتھ، ہمدردی کے ساتھ اور اس کے ساتھ ساتھ ایک دل آزار خوشی کے ساتھ، استہزا کے ساتھ۔

۱۔ عاشق نے جب پوچھا کہ **گل** کا ثبات کتنا ہے، تو اس پر **کلی** طنز اور حقارت سے مسکرائی۔ طنز اس بات پر کہ جانتے بوجھتے انجان بن رہا ہے، اور حقارت اس پر کہ اپنی بے ثباتی اور کم اوقاتی کو دیکھے بغیر **گل** کا ثبات پوچھ رہا ہے۔

۲۔ عاشق چونکہ **گل** کے حسن کا معترف ہے اور کسی قدر احسان مند بھی۔ محبوب کی جدائی میں گل

اسے ایک طرح سے محبوب کی روبروئی میں رکھتا ہے۔ یہ گویا فراق کی رات میں چمکتا ہوا ستارۂ وصال ہے۔ گل کی کم ثباتی خود عاشق کے لیے گہری افسردگی کا سبب ہے۔ اور ویسے بھی کسی حسین کو مرجھاتے ہوئے دیکھنا شاید سب سے تکلیف دہ منظر ہوتا ہے۔ حسن کی موت بہت بڑا المیہ ہے۔ اس سے وجود اور نظامِ وجود پر اعتبار ختم ہو جاتا ہے بلکہ ہونے کی دیگر حالتوں سے نفرت سی ہو جاتی ہے۔ زندگی سے بھی کہ وہ حسن کی حفاظت نہیں کرتی اور موت سے بھی کہ وہ حسن کی دشمن ہے۔ یہ شعر اسی افسردگی، تکلیف، بے اعتباری اور نفرت کا اظہار ہے۔

۳۔ عاشق کا معاملہ یہ ہے کہ یہ مرنے جینے کے عمومی چلن سے لاتعلق ہے۔ اس کا ہونا فنا کے اصول پر ہے اور نہ ہونا بقا کے۔ اس کو ایک خیال سا ہے کہ وہ زندگی اور موت کے عامیانہ ماحول اور گھٹیا جبر سے گل کو بھی نکال سکتا ہے۔ اسی لیے وہ ایک مسیحا کی طرح پوچھ رہا ہے کہ کتنا ہے گل کا ثبات؟ جواب میں کلی کا تبسم کرنا مدتِ ثبات بتانے کے ساتھ ساتھ خوشی، امید اور ممنونیت کا اظہار بھی ہے کہ اب بے ثباتی کا دیرینہ روگ ختم ہو سکتا ہے۔ یہاں یہ بات بہت قابلِ توجہ ہے کہ جیسے حسن نہ ہو تو عشق اپنی حقیقت اور مقصود یعنی فنا کو نہیں پہنچ سکتا، اسی طرح عشق کے بغیر حسن بھی اپنی حقیقت اور مقصود یعنی بقا کو نہیں پا سکتا۔ یہ عشق ہے جو حسن اور وجود میں حسن کے غلبے کے ساتھ عینیت (identity) پیدا کرتا ہے یا اس عینیت کو بازیاب کرواتا ہے۔

۴۔ عاشق گل کی موت پر اس کی وارث یعنی کلی سے سوال نہیں پوچھ رہا بلکہ اس کی کم ثباتی پر اظہارِ افسوس کرتے ہوئے تعزیت کر رہا ہے۔ کلی تبسم کر کے اس تعزیت پر شکریہ بھی ادا کر رہی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی جتا رہی ہے کہ یہ افسوس کا مقام نہیں ہے۔ ہم تسلسلِ جمال کے جس نظام یعنی فطرت میں رہتے ہیں اسے جاری اور متحرک رکھنے کے لیے موت کا کردار زندگی سے زیادہ اہم ہے۔ حسین کی موت ہی حسن کی زندگی ہے کیونکہ یہ موت کسی نئی شانِ

جمال (beautyofstate) کے اظہار کا راستا کھولتی ہے۔ حسن ایک کائناتی حقیقت ہے جو حالتِ اظہار میں رہتی ہے۔ اظہار کا لامتناہی تسلسل اس کا اقتضا ہے۔ کوئی مظہر اس لامتناہی تسلسل یا کبھی اور کہیں نہ ختم ہونے والی حرکتِ اظہار کو اپنے اندر سمو نہیں سکتا۔ اس لیے کثرتِ مظاہر اور تبدیلیِ مظاہر حسن کی 'ضرورت' ہے۔

ابھی غور کیا تو احساس ہوا کہ اس شعر میں کثرتِ معانی کی تلاش کرتے ہوئے ایک مرحلے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ عاشق اپنے محبوب کی انفرادیت اور بڑائی کو ثابت کرنے کے لیے اور اس کے دفاع اور حفاظت کے لیے بھی گل کی تحقیر کر رہا ہے۔ اسے جس طرح للکار رہا ہے، اس کے پیچھے محض غصہ اور نفرت نہیں ہے، ایک خوف بھی ہے کہ کہیں یہ میرے محبوب کی انفرادیت کے لیے خطرہ نہ بن جائے۔ حسن کی جہت سے خود عاشق کی نظر میں بھی شاید گل اس کے محبوب سے کمتر نہیں ہے۔ اسے محبوب سے کم حسین ہونے کا طعنہ نہیں دیا جا سکتا۔ اب موازنے کا ایک ہی رخ رہ گیا ہے، جس کے نتیجے میں گل کو محبوب سے کمتر دکھایا جا سکتا ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ محبوب کی عمر گل سے زیادہ ہے۔ یعنی محبوب کے جمال میں ایک وجودی وفور ہے جو گل کو نصیب نہیں۔ تو عاشق جیت کے یقین کے ساتھ قوتِ ثبات کو واحد موضوع بنا کر گل کو للکار رہا تھا مگر ایک بڑا upset ہو گیا اور یہ للکار رائگاں چلی گئی۔ کلی کے تبسم نے یہاں وہی کردار ادا کیا جو مثال کے طور پر مرحب کی للکار کے مقابلے میں سیدنا علیؓ کی تلوار نے انجام دیا تھا۔ میں اپنے تئیں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ تبسم کے کثیرالاستعمال لفظ کو اتنی تہ داری اور ایسی مربوط و منضبط پُر اضدادی کے ساتھ اردو اور فارسی کی پوری روایت میں کسی بڑے سے بڑے شاعر نے بھی نہ برتا ہوگا۔ اس شعر کے سب معانی اور کیفیات اس ایک لفظ میں شدید جدلیاتی یکجائی کے ساتھ سمائے ہوئے ہیں۔ یہ بڑے کمال کی بات ہے کہ ایک کمتر معنوی درجہ رکھنے والے عام سے لفظ کو جمالیات کے نظامِ معنی اور جہانِ احوال کی تشکیل کرنے والے اصطلاحی کلمات پر غالب کر دکھایا جائے۔ اور معنی کی ایک بڑی حالت کو ایک سادہ سے اور قدرے اضطراری فعل میں کھپا دینا، میر ہی کے لیے ممکن ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی دیکھیے کہ گل کے

مقابلے میں **کلی** اور ثبات کے مقابلے میں تبسم چھوٹی چیزیں ہیں۔ اس شعر میں یہ طے شدہ فرقِ مراتب بالکل الٹا دیا گیا۔ چھوٹوں کو بڑا اور بڑوں کو چھوٹا بنا دیا گیا۔ **کلی** کو ایسا دکھایا گیا ہے جیسے یہ **گل** کا نقطۂ تکمیل ہے اور تبسم میں وہ تقدیری شکوہ مجسم ہے جس کے آگے تاریخی ثبات ایک عیب اور نقص بن کر رہ گیا ہے۔ ذرا توجہ سے دیکھا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ **کلی** کا یہ ارادی اور جوابی تبسم وقت کی بنیاد پر بننے والے تصورِ وجود پر ایک فاتحانہ اور عارفانہ طنز بھی ہے۔ یہاں **کلی** نہیں مسکرائی بلکہ تقدیر نے خندہ کیا ہے جس میں استہزا، شفقت، مروت اور تعلیم کے بے شمار پہلو بیک آن بروے کار ہیں۔ عاشق کو تو بولنا پڑا تھا لیکن **کلی** نے کچھ کہے بغیر اس استفسار ہی کو بے بنیاد ثابت کر دیا۔ یعنی عاشق کے ذہن کو اپنی قوتِ وجود سے کسی کچے گھروندے کی طرح ڈھا دیا اور یہ دکھا دیا کہ وجود خیال سے زیادہ ہے۔ **کلی** اور تبسم کی عمر ظاہر ہے کہ اس شعر کے تمام کرداروں سے بہت کم ہے مگر یہ کمی ہی اسے ان سے بڑا بناتی ہے۔ وہ اس طرح کہ **گل** اور ثبات کے مقابلے میں وقت کی آمیزش کا عمل ابھی اس میں ٹھیک سے شروع نہیں ہوا۔ بند کلی میں وقت کی آلودگی کو داخل ہونے کا راستا نہیں ملتا۔ جبکہ **گل** ہو یا ثبات، یعنی زمانے پر مبنی وجود ہو یا خیال، وقت کی آلودگی میں لتھڑے ہوئے ہیں اور اس purity سے عاری ہیں جو ابھی **کلی** کو حاصل ہے۔ تو بھائی، کہاں کا ثبات اور کیسی بے ثباتی! سب ایک دلدل پر بننے والے بلبلے ہیں۔

تو آپ لوگ سمجھ گئے ناں کہ اپنے محبوب کی برتری منوانے کے لیے عاشق نے جب اس کے ممکنہ مدِ مقابل یعنی **گل** کی کمزوری سے فائدہ اٹھانا چاہا تو **کلی** نے صرف مسکرا کر اس کا یہ سارا منصوبہ ناکام بنا دیا۔ یہاں یہ بات ذہن میں رہے کہ سوال تو سنایا جاتا ہے مگر جواب نہیں۔ جواب وہی محکم اور مکمل ہوتا ہے جسے دکھا دیا جائے۔ **کلی** نے یہی کیا۔ اس کے تبسم نے واضح کر دیا کہ تو وقت کا قیدی ہے اور تیرا تصورِ وجود غلط ہے، شعورِ جمال ناقص ہے اور سوال جاہلانہ ہے۔

اب ان ساری معنویتوں کو جوڑ کر دیکھ لیں تو یہ شعر ایک واقعے کا بیان ہے یا ایک منظر کی رونمائی۔ وہ واقعہ جس پر بیتا، وہ کوئی متعین شخصیت نہیں ہے۔ جیسا کہ ابھی کچھ پہلے عرض کیا کہ وہ

شخصیت تو یقیناً ہے تاہم یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ شخص عاشق ہے، صوفی عارف ہے، کوئی مفکر ہے، یا شاعر اور مصور وغیرہ ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ ایک روداد کئی آدمیوں کی ہو اور شعر میں ''میں'' کی ضمیر ایک ایک کر کے مختلف شخصیتوں کی طرف پلٹتی ہو۔ بہر حال، وہ واقعہ یا منظر یہ ہے کہ:

۱۔ ایک عام آدمی باغ میں جاتا ہے۔ وہاں اسے پھول بہت بھلے لگتے ہیں۔ اس کے دل سے آواز اٹھتی ہے کہ کاش یہ ہمیشہ اسی طرح شگفتہ اور رنگین رہتے۔ مگر اسے پتا چلا کہ ایسا نہیں ہو سکتا۔ یہ شادابی اور رنگینی بس تھوڑی دیر کی ہے۔ یہ شخص محض تماش بین کی سی نظر رکھتا ہے۔ یہ زندگی کے بالکل نچلے قوانین کو فطرت کی روح کی حیثیت رکھنے والے نظامِ حسن پر بھی نافذ سمجھ رہا ہے۔ اسے عشق کا بھی پتا نہیں ہے لہٰذا حسن کا اندازِ بود و نبود اس کے لیے بالکل نامعلوم ہے۔ اس لیے کلی کے تبسم کو اس نے صرف بے ثباتی کا استعارہ سمجھا اور یہ نہ بوجھ سکا کہ یہ دراصل اس کی نادانی اور پستیِ ذوق پر ایک زہر خند ہے جس کا مظہر کلی ہے اور فاعل وہ روحِ بہار ہے جو حسن کو حالتِ ظہور میں رکھتی ہے۔

۲۔ ایک عاشق جس کا محبوب غالباً اسی کی گلی میں رہتا ہے مگر کچھ دن سے دکھائی نہیں دیا۔ جی بہلانے کے لیے وہ باغ میں جا نکلتا ہے تا کہ محبوب کو کئی روز سے نہ دیکھنے کی کوفت چلو گل پھول دیکھ کر ہی کم ہو جائے۔ مگر یہ کوفت کم تو کیا ہوتی، وہاں اسے ایک غم اور لگ گیا کہ حسن کو ثبات نہیں ہے۔ اب چونکہ حسن ہی عارضی ہے لہٰذا اس کا محبوب بھی آج ہے اور کل نہیں رہے گا۔ یہاں محبوب کی وقتی جدائی کی بے کیفی پیچھے رہ گئی، خود محبوب کے عارضی ہونے کا خوف اور قلق غالب آ گیا۔ ابھی لگتا ہے کہ اسے خود اپنے عارضی ہونے کی حقیقت بھولی ہوئی ہے۔ اس کے دو سبب ہیں۔ پہلا تو یہ کہ اس سطح کے عاشق کی نفسیات یہ ہوتی ہے کہ اسے اندیشہ رہتا ہے کہ محبوب مر نہ جائے یا اس کا جمال وقت کی زہریلی ہوا سے مرجھا نہ جائے۔ یہ خیال نہیں آتا کہ میں بھی پہلے مر سکتا ہوں یا میرا عشق بھی مستقبل میں کبھی معدوم ہو سکتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ عاشق محبوب کے بغیر کچھ نہیں ہے، محبوب کو عاشق کی ایسی کوئی

محتاج نہیں ہے۔ عاشق جیے یا مرے، اس کی بلا سے۔ **کلی** اس کی بیوقوفی اور خودغرضی پر مسکرا رہی تھی جسے ظاہر ہے کہ وہ سمجھنے کے قابل نہیں۔

۳- یہ سوال اٹھانے یا سوچنے والا ایک genuine عاشق ہے اور اس کا محبوب بھی ایک genuine محبوب ہے۔ اس کے لیے عشق محض ایک طبعی رغبت نہیں ہے، صرف قلبی جذبہ نہیں ہے بلکہ ایک مستقل تناظر ہے جس کے ذریعے سے وہ چیزوں کو مظاہر جمال کی حیثیت سے دیکھتا اور محسوس کرتا ہے اور ان مظاہر کو اپنے محبوب کے حسن کی کشش میں مسلسل اضافے اور اس کے مرتبۂ جمال کی پے در پے تصدیق کے ذرائع بنا لیتا ہے۔ **گل** محبوب کا بہت قریبی مظہر ہے لیکن اپنی ساخت میں کم ثبات ہونے کی وجہ سے وہ جمالیاتی دوام نہیں رکھتا جو خود محبوب کا خاصہ ہے۔ یہ علم اس عاشق کو پہلے سے حاصل ہے لیکن وہ چاہتا ہے کہ اس علم کی تصدیق یا تردید خود **گل** کی زبان سے ہو جائے۔ بلکہ یوں کہنا بھی درست ہوگا کہ وہ عاشق دراصل یہ خواہش رکھتا ہے کہ **گل** کی کم ثباتی کے بارے میں اس کا علم کسی طرح سے غلط ثابت ہو جائے۔ تو بہرحال اپنے علم کے صحیح نکلنے کے خوف اور غلط ثابت ہو جانے کی امید کے ساتھ وہ **گل** کے ثبات کے بارے میں استفسار کرتا ہے تو جواب حالیہ **گل** سے نہیں بلکہ مستقبل کے گل یعنی **کلی** سے ملتا ہے۔ اور یہ جواب بھی تبسم سے دیا جا رہا ہے جس کی دلالت عقلی سے زیادہ جمالیاتی ہے۔ یہ سب کچھ بہت معنی خیز ہے۔ جمالیاتی حقائق فہم سے زیادہ دید کا موضوع ہوتے ہیں۔ تبسم سے یہ اصول واضح ہو گیا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اس تبسم نے عاشق کے تصورِ ثبات کی تصحیح کر دی کہ حسن کی دنیا میں **ثبات** کا وہ مطلب نہیں ہے جو اس نے وجود کے زمانی نظام سے اخذ کر رکھا ہے۔ عاشق کو یہ جان لینا چاہیے کہ حسن دائمی ہے اور اس کا ثبات لامتناہی تسلسل سے عبارت اور اپنے مظاہر کی فنا سے مشروط ہے۔ کیونکہ مظاہر فنا کی اصل پر نہ ہوں تو اس کا مطلب ہوگا کہ حسن حقیقی نہیں ہے، دائمی نہیں ہے بلکہ موجود ہی نہیں ہے۔ اس طرح گویا کلی یعنی گلِ آئندہ خود کو تسلسلِ ظہور کی

زندہ دلیل بنا کر عاشق کے تصورِ جمال کو مجاز کی سطح سے بلند کر کے حسنِ حقیقی تک پہنچنے کا راستا دکھا رہی ہے۔ عاشق اگر یہاں تک پہنچ گیا تو وہ یہ پالے گا کہ گل تبسمِ جمال ہے اور کچھ نہیں۔ یہ تبسم ہمیشہ باقی اور جاری رہے گا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ حقیقت اور مظاہر کی اسکیم میں رہتے ہوئے بھی جذبات واحساسات کا تعلق زیادہ تر مظاہر ہی سے ہوتا ہے، اس لیے عاشق لاکھ اس state of realization میں پہنچ جائے، اس کے لیے یہ ادراک ذہنی طمانیت سے زیادہ قلبی اداسی پیدا کر دیتا ہے۔ اور ویسے بھی عاشق خیال کا نہیں حال کا آدمی ہوتا ہے۔ حقائق کی معرفت اس کے لیے نشاطیہ کم اور المیہ زیادہ ہوتی ہے۔ اس شعر کو ذرا محسوس کرنے کی کوشش کریں تو صاف لگتا ہے کہ نشاط والم جیسے ایک ہی احساس میں ڈھل گئے ہیں۔ نشاط مغلوب ہے اور الم غالب۔ نشاط کا پہلو خارج کر کے اس بات کو ذرا نچلی اور اکہری سطح پر فراق گورکھپوری نے خوب بیان کیا ہے:

ترے سوا بھی حسیں ہیں بقول ان آنکھوں کے
دل اس کو مان بھی لیتا ہے، دکھ بھی جاتا ہے

۴- یہ سوال ایک ایسے فلسفی کے ذہن میں پیدا ہوا جو وجود اور حسن کے تعلق پر غور کر رہا ہے۔ یا یوں کہہ لیں کہ وہ حسن کو وجود کی حقیقت سمجھتا ہے اور اب اس تصور کی تصدیق (verification) پر کام کر رہا ہے۔ باغ یعنی گلستان وہ جگہ ہے جہاں حسن کا حقیقتِ وجود ہونا زیادہ شدت اور وضاحت سے ظاہر ہے۔ تو یہاں پہنچ کر وہ فلسفی اپنے تصور کی تصدیق کی امید لے کر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کتنا ہے گل کا ثبات؟ اس نے گل کو ظاہر ہے کہ بارہا کھلتے مرجھاتے دیکھ رکھا ہے لہٰذا اس سوال کا وہ مطلب یقیناً نہیں ہو سکتا جو سنتے ہی ذہن میں آتا ہے۔ وہ شخص یہ جانتا ہے کہ گل کی عمر تھوڑی ہوتی ہے لیکن اس کے باوجود اس کا خیال ہے کہ حسن کا پیمانۂ ثبات وقت نہیں ہے، کچھ اور ہے۔ تو وہ ٹھیک سے جاننا چاہتا ہے کہ وہ پیمانۂ ثبات کیا ہے؟ حسن کے دوامِ اصلی کی ماہیت کو دریافت کرنے کی اس کوشش پر

جو شک سے خالی اور یقین پر مبنی ہے، **کلی نے تبسم کیا**۔ یعنی کلی نے سوال پر خوشی کا ایسا بلیغ اظہار کیا کہ فلسفی کو پورا جواب مل گیا۔ اس کے علاوہ اس تبسم کا دوسرا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کلی نے تبسم کے ذریعے سے اظہارِ تعجب کیا کہ حقیقتِ حسن کا درست idea رکھنے والا ذہن بھی یہ سوال اٹھا سکتا ہے!

غرض، آپ نے دیکھا کہ یہ شعر کثیر المعانی بھی ہے اور کثیر الاحساسات بھی۔ معنی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دائرۂ وحدت بناتے ہیں اور احساسات بھی اپنے باہمی امتیازات کو محو کیے بغیر ایک ایسے مجموعی احساس میں ڈھل جاتے ہیں جسے کوئی ایک عنوان دینا ممکن نہیں۔ ایک پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر تاریخی اور نشاطیہ ہے اور دوسرے سے دیکھیں تو تقدیری اور المیہ۔ وحدت کی تشکیل کرنے والی اس کثرت پر ہم بیچ بیچ میں گفتگو کر چکے ہیں، یہاں اسے دہرانے کی ضرورت نہیں۔

ہاں، آخر میں ایک بات اور عرض کر دوں۔ اس شعر میں اظہار پانے والی سچویشن کو اس طرح بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ سوال اٹھانے یا سوچنے والا میں انفرادی نہیں ہے بلکہ آفاقی subject ہے۔ اسی طور پر **گل** اور **کلی** بھی آفاقی object ہے۔ ان دونوں کی، یعنی subject اور object دونوں کی آفاقیت زمانی مکانی ہے۔ اس وجہ سے ان کے درمیان ایک بڑا مسئلہ **دوام و ثبات** کا ہے۔ زمانے کا قیدی یہ شعورِ وقت کے قرطاس پر تصویر کی حیثیت رکھنے والے حسن سے یہ موہوم اور خود اپنے لیے ناقابلِ اعتبار امید رکھتا ہے کہ شاید یہ اپنے وفورِ اظہار سے زمانیت کے حدود توڑ دے۔ اس امید بلکہ امیدِ محال کا سبب یہ ہے کہ subject کی فنا و بقا کا سارا انحصار object پر ہے۔ اپنی خواہشِ بقا کی تکمیل کے لیے وہ خوف اور امید کے ساتھ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ **کتنا ہے گل کا ثبات؟** اس کے جواب میں **کلی کا تبسم** یہ بتاتا ہے کہ لاانتہا! یہ تبسم تقویمِ جمال کی ایک آن ہے جو فنا نہیں ہوتی بلکہ آنِ دیگر بن جاتی ہے۔ اور منتقلی بلکہ تناسخ کا یہ عمل وقت کو حسن پر غالب نہیں آنے دیتا۔ آپ سمجھ رہے ہیں ناں کہ تبسم کو حیاتِ حسن کا ایک لمحہ کہنے میں بڑی خوبصورتی ہے۔ اس زاویے سے یہ

کہنا بڑی نادر جمالیاتی معنویت رکھتا ہے کہ زمانہ جن لمحوں سے بنا ہے انھیں اگر شمار کیا جائے تو وہ حسن کے سرمایۂ تبسم سے یعنی تقویمِ جمال کے لحات سے کم ہی نکلیں گے۔ لیکن یہ بات وہی سمجھ سکتا ہے جو یہ جانتا ہے کہ حسن وجود پر سے زمانیت کی گرفت کمزور کر دیتا ہے۔ شے وجود کی نسبتِ عام سے بے ثبات ہے مگر حسن کی نسبتِ خاص میسر آ جائے تو اس کی بے ثباتی محض نظر کا دھوکا ہے۔ عجیب paradox ہے کہ وجود کے اعتبار سے ثبات وہم ہے اور حسن کی جہت سے بے ثباتی دھوکا ہے۔ گل کا شخصی وجود یقیناً کم ثبات ہے لیکن حسن اس انفرادیت کا خاتمہ کر کے جو اس پر وجود کا جبر ہے، اسے سلسلۂ ثبات کی ایک کڑی بنا دیتا ہے۔ یہ دعوا وجود کے تناظر میں ظاہر ہے کہ بے معنی ہے لیکن جمال کے perspective سے بالکل حقیقی ہے اور ایک برتر شاعرانہ منطق کا مستقل مسلمہ ہے۔ جمالیاتی شعور کے لیے حسن کا اظہار معجزاتی ہے، یعنی اس کی عقلی توجیہ نہیں کی جا سکتی۔ یہ بات اچھی طرح سمجھ لیں تو معنی کی جمالیاتی ساخت تک رسائی کے راستے کھل جائیں گے۔

اس پس منظر میں اب سچویشن کچھ یوں ہے کہ وجود اور زمانہ یا وقت اور جمال کی اصولی متوازیت پر چلنے والی کائنات ایک سوال اور ایک جواب سے گونج رہی ہے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

موت اور بے ثباتی المیے کی تشکیل کے سب سے بڑے عناصر ہیں۔ اس theme پر اقبال نے جس سطح پر اور جتنی پہلو دار تفصیل کے ساتھ کلام کیا ہے، اس کی نظیر ہماری شعری روایت میں کہیں اور نہیں ملتی۔ لیکن اقبال کا جذبۂ وجود اتنا طاقتور ہے کہ ان کے یہاں موت وغیرہ کا مضمون المیے کی تشکیل میں صرف نہیں ہوتا۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ میر کا یہ شعر ہماری المیہ شاعری کا منتہا ہے۔ یہاں ہم اسی بات کو کھولنے کی کوشش کریں گے۔

زمانہ المیے کی اساس ہے۔ کیونکہ علم اور وجود دونوں کی ساخت میں زمانیت کا عنصر دیگر تمام عناصر پر غالب ہے، بلکہ غالب ہی نہیں علم کی تشکیل اور وجود کی تعمیر کرنے والے تمام عناصر میں

زمانیت داخل بھی ہے۔ چیزیں خارج میں ہوں یا ذہن میں، ایک کائناتی المیے کے کردار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس شعر میں یہ المیہ ایک کامل اظہار میں ڈھل گیا ہے جس کے بارے میں میں عرض کر رہا تھا کہ شعور و وجود دونوں کا substance ہے۔ دونوں مصرعوں پر ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ پہلے مصرعے میں شعور المیے کی تحقیق کر رہا ہے اور دوسرے میں وجود اس کی تصدیق کر رہا ہے۔ یعنی دونوں اپنی المیہ حقیقت کے ساتھ مکمل اتحاد کی حالت میں آ گئے ہیں۔

زمانے نے مجھ جرعہ کش کو ندان
کیا خاک و خشتِ سرِ خُم کیا

اس شعر میں خشتِ سرِ خُم کی ترکیب قاری، خصوصاً وہ جو اس کے مفہوم سے اچھی طرح واقف نہ ہو، کی توجہ اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ آپ نے بھی دیکھا ہوگا کہ وہ چیزیں زیادہ پرکشش اور معنی خیز ہو جاتی ہیں جو خود تو غائب اور متروک ہو جاتی ہیں مگر ان کے نام باقی رہ جاتے ہیں۔ ایسی چیزیں درست فہم سے زیادہ تخیل اور تعقل کا موضوع بن جاتی ہیں اور تجربے یا مشاہدے سے پیدا ہونے والی قطعیت کے نہ ہونے کی وجہ سے قاری اور مخاطب کے ذہن میں ایک آزادانہ اور خلاق تخیل کے ساتھ انھیں متنوع احساساتی اور معنوی context اور نسبتیں فراہم کرنے کا عمل ان بے لچک قوانین سے بڑی حد تک بے نیاز ہو کر جاری ہو جاتا ہے جو چیزوں کے تجربے سے پیدا ہوتے ہیں اور پھر اس تجربے کی ذہنی تشکیل کرتے ہیں۔ اس ترکیب میں بھی یہی خاصیت محسوس ہوتی ہے۔ یہ جاننے کے باوجود کہ اس کا لغوی مفہوم اور تاریخی مطلب کیا ہے، ہم اسے زیادہ significance کے ساتھ نیا سیاق و سباق دے سکتے ہیں اور ان احساسات و احوال یا خیالات و تصورات کے ساتھ بھی جوڑ سکتے ہیں جو خشتِ سرِ خُم کے اوریجنل مفہوم پر زائد ہیں یا اس سے مختلف ہیں۔ لفظ اور ذہن کے تعلق کا یہ اسلوب، یعنی لفظ کی دلالت کی range میں توسیع اور اس کے مصداقات میں اضافہ، عمومی اور مستقل ہے۔ ذہن معنی میں تاریخیت کے عنصر کو لفظ پر اور خود اپنے

آپ پر جبر نہیں بننے دیتا۔ یہ اصول ہے جسے عمل میں نہ رکھا جائے تو زباں دانی اور لفظ شناسی ممکن نہیں رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ اشتراکِ فہم کے باوجود کسی لفظ یا متن سے بننے والی ذہنی صورت ایک نہیں ہوتی۔ اس بات کا مطلب یہ ہوا کہ مفہوم بعض مستقل ضروریات کے تحت ایک ہو سکتا ہے تاہم معنویت میں اختلاف، تنوع اور کثرت ناگزیر ہے۔ اسی لیے شعورِ شے کی تشکیل میں مفہوم سے زیادہ معنویت کا کردار ہوتا ہے۔ خیر، یہ ایک لمبا موضوع ہے جس پر گفتگو کا یہ محل نہیں ہے۔ ابھی تو اس ترکیب کو اس غرض سے کھولنے کی کوشش کرنی ہے کہ ہماری بات کا صحیح ہونا واضح ہو جائے۔

خشتِ سرِ خُم کا مطلب ہے شراب کے مٹکے کے منہ پر رکھی جانے والی اینٹ۔ پچھلے زمانوں میں شراب مٹکوں میں بنائی جاتی تھی اور ایک مرحلے پر مٹکے کے منہ پر اینٹ رکھ دی جاتی تھی تاکہ شراب کی تخمیر (fermentation) کا عمل پورا ہو جائے۔ یہ اینٹ اکثر گیلی مٹی کا cube ہوتی تھی جو آگ پر دھرے مٹکے کی حرارت سے دھیرے دھیرے پختہ ہو جاتی تھی۔ طب کی زبان میں اسے گِلِ حکمت کرنا کہتے ہیں۔ یعنی مٹی کا لیپ کر کے airtight کر دینا۔ ظاہر ہے اب شراب اس طرح نہیں بنتی مگر یہ ترکیب اتنی خوبصورت ہے کہ شراب سازی کے موجودہ طریقے سے اچھی طرح واقف آدمی بھی اپنے اندر ایک پُرشوق تعظیمی تجسس محسوس کرنے لگتا ہے۔ یوں لگنے لگتا ہے کہ آج کی شراب کے مقابلے میں مٹکے کی شراب سے پیدا ہونے والی مدہوشی زیادہ بامعنی ہو گی اور وہ شراب گرانے کے بجائے اٹھاتی ہو گی۔ کبھی آپ بھی غور کیجیے گا کہ کسی معدوم سچویشن اور متروک تجربے کی ذہنی اور تخیلی تجدید اسے زیادہ inspiring بنا دیتی ہے۔ کسی پختہ کار مے نوش سے پوچھ کر دیکھیے، وہ بتائے گا کہ جو شراب نہیں پی، اس کا سرور زیادہ ہوتا ہے اور اس کے ٹوٹنے کا اندیشہ بھی نہیں ہوتا۔ گم شدہ تجربے کی تجدید اور تجربے سے باہر نکل جانے والی تصدیق کا تصور بہت تہ داری کے ساتھ پُرتاثیر اور بامعنی ہوتا ہے۔

تو آپ نے دیکھا کہ خشتِ سرِ خُم کے مفہوم کے ایک واقعیتی در و بست کو مجروح کیے بغیر اس کی معنویت اور کیفیت وہ جہتیں بھی اختیار کر لیتی ہے جو شراب سازی کے پرانے نظام میں شراب

بنانے اور پینے والوں کے لیے شاید اجنبی ہو۔اسی طرح لفظوں سے لے کر تجربات تک ادراک و اظہار کی ایک روایت معنی کی تخصیص اور تحدید کر کے ذہن اور شے کے درمیان ایک ایسی مطلق نسبت اور correspondence پیدا کرتی ہے جس کی بنیاد پر ذہن معنی شے کو کسی تصورِ حقیقت میں کھپاتا ہے اور اس کے لیے شے کی حتمی معنویت اس کے صورتِ محض ہونے سے نہیں بلکہ مظہرِ حقیقت ہونے سے حاصل ہوتی ہے۔اس سطح پر تصورات و محسوسات دونوں میں ایک علامتی اٹھان پیدا ہو جاتی ہے۔ذہن حقیقت کے بالواسطہ انکشاف میں رہتے ہوئے اپنی تمام سرگرمیاں انجام دیتا ہے اور احساسات حقیقت کے حضور میں رہتے ہوئے سب چیزوں کو محسوس کرتے ہیں۔ روایت دراصل ایک مطلق تصورِ حقیقت کا غلبہ ہے شعور و وجود پر۔حقیقت کا وہ تصور ذہن کے لیے principleperspective ہے اور احساسات وغیرہ کے لیے بنیادی حال جو تمام محسوسات کو ان کے باہمی امتیازات کی نفی کیے بغیر ایک تجربے کا حصہ بنا لیتا ہے۔اس اصول کی روشنی میں دیکھیں تو شراب ہماری شعری، عرفانی اور عشقی روایت میں sourceinspiration of ہے۔یہ حقیقت کو قابلِ تجربہ اور غیاب کو حضور بناتی ہے۔حافظ کا یہ شعر تو سبھی کو یاد ہو گا:

ما در پیالہ عکسِ رخِ یار دیدہ ایم

اے بے خبر ز لذتِ شربِ مدامِ ما

(اے ہماری مسلسل شراب نوشی سے بے خبر! ہم پیالے میں دوست کے چہرے کا عکس دیکھتے ہیں)

یہ علامتی نظام اور اس میں پیدا ہونے والے معانی تجربی تصدیق رکھنے والے معانی کی طرح اضافی نہیں ہوتے۔ان میں تغیر اور تبدیلی آ جائے تو یہ قاری کی نارسائی یا غیر ذمہ داری ہو گی۔بلندیاں قانونِ وحدت پر کاربند ہوتی ہیں اور پستیوں پر کثرت کا حکم چلتا ہے۔روایت خواہ کسی تہذیب کی ہو، بلندی کو پستی سے نہیں بلکہ پستی کو بلندی سے define کرتی ہے، یعنی سمبل ازم سے بننے والے شعور کو ہر ذہنی و حسی تجربے پر متصرف رکھتی ہے۔اس شعر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ

اس میں معنی کی تجربی اضافیت اور تنوع پذیری کے ساتھ ساتھ اس کی مطلقیت کو بھی محفوظ رکھا گیا ہے۔ اگر اسے محض ایک ندیدے شرابی کا بیان سمجھا جائے جو زندگی بھر شراب کے لیے ترستا رہا تو ظاہر ہے کہ اس کی معنویت اور کیفیت ایک نہیں ہو سکتی۔ لیکن بالفرض اس شعر کا متکلم حافظ جیسا کوئی آدمی ہے تو پھر اس کے معنی بھی متعین ہیں اور کیفیت کے ترکیبی عناصر بھی طے شدہ ہیں۔ پہلی صورت میں یہ سوال غیر ضروری ہے کہ شعر کی واقعی مراد کیا ہے؟ لیکن دوسری صورت میں مراد تک پہنچنا ضروری ہے۔ لیکن مراد کا تعین اول و آخر اس روایت سے ہوگا جس میں شعر کہا گیا ہے۔ حافظ کا نام بھی اسی لیے لیا کہ وہ ایک روایت کے مستند ترجمان اور نمائندے ہیں۔ ورنہ تو خود حافظ کا شعر اگر کسی غیر روایتی شاعر سے منسوب کر کے دیکھا جائے تو اس کے معنی بھی بدل جائیں گے اور کیفیت بھی۔ مثلاً اگر یہ شعر غلط فہمی سے غالب کا سمجھ کر پڑھا جائے تو معنی بالکل بدل جائیں گے، کیفیت یکسر تبدیل ہو جائے گی، سیاق و سباق سراسر الٹ جائے گا:

گر من آلودہ دامنم چہ عجب

ہمہ عالم گواہِ عصمتِ اوست

(اگر میں گناہ میں لتھڑا ہوا ہوں تو اس میں تعجب کی کیا بات ہے۔ اتنا کافی ہے کہ اس کی عصمت پر سارا عالم گواہ ہے)

میر خواہ اپنی روایت کی گہری بنیادوں سے واقفیت اور مناسبت نہ رکھتے ہوں تو بھی ان کا زمانہ ایسا تھا جہاں معنی کا نظام حقیقت کے تصور کے ماتحت تھا اور معنی کی تشکیل اور تجربے کی structuring کا کوئی عمل اس تصور کی نسبت سے خالی ہو کر ممکن نہ تھا۔ اس لیے اگر اس شعر میں شراب علامت بننے کے قابل ہے تو پھر اس کے وہی معنی لائق اعتبار ہوں گے جو روایت کے سمبلوم میں طے ہو چکے ہیں۔ اس پہلو سے اور اس سطح پر دیکھیں تو جرعہ کش اور زمانے میں ایک ایسی دقیق نسبت سامنے آتی ہے جو شاعر کے تکنیکی کمال پر بھی شاہد ہے۔ جرعہ ایک گھونٹ کو کہتے ہیں اور جرعہ کش وہ شرابی ہے جس کی شراب کی طلب پوری نہیں ہو پاتی۔ اسے بھرا پیالہ نہیں ملتا، بس دو چار

گھونٹ پر گزارا کرنا پڑتا ہے۔ گویا یہ ایک وجود ہے جسے احساسِ حقیقت کے ساتھ موجود رہنے کے لیے جس inspiration کی ضرورت ہے وہ روانی سے میسر نہیں ہے۔ یہ ایسی ہی بات ہے جیسے زمانہ لمحات کے جس تسلسل سے عبارت ہے، اس میں رہ رہ کر تعطل آتا رہے۔ جس طرح لمحات کا ہموار تسلسل زمانے کی ضرورت ہے، اسی طرح شراب کو جرعہ جرعہ پیتے رہنے میں تعطل کا نہ آنا، یعنی اپنے source of inspiration سے تعلق میں کوئی وقفہ نہ آنا وجود کی ضرورت ہے۔ موجود ہونے کا مطلب ہی flow of being میں رہنا ہے۔ اس بہاؤ میں ہر لحہ گویا شرابِ وجود کا ایک گھونٹ ہے۔ اب یہاں سے اس شعر سے ایک ہی معنی کی دو شاخیں نکلتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جیتے جی میں سیر ہو کر شراب پینے کے لیے ترستا رہا۔ مرنے کے بعد زمانے یعنی تقدیر کو مجھ پر رحم آ گیا اور اس نے میری مٹی سے شراب کے مٹکے کا منہ ڈھانپنے والی اینٹ تیار کر دی کہ اب بس تم ہو اور یہ شراب! دوسری شاخ یہ ہے کہ مجھے اپنے ہونے کے لیے جس source of inspiration سے اتصال کی حاجت تھی وہ وقت اور میرے مزاجِ ہستی کے تضاد اور تصادم کی وجہ سے ممکن نہ ہو سکا۔ میں ہستی کے موقف پر رہا اور زمانہ نیستی کے۔ مجھے ہونے کا وہ مرتبہ حاصل ہی نہیں تھا جو زمانے سے غیر متاثر اور بے نیاز کر سکے۔ زندگی بھر زمانے سے سازگاری کی کوشش کرتے ہوئے میرا وجود گویا عدم کے مغز پر منڈھے ہوئے چھلکے کی طرح بن کر رہ گیا۔ میں نے اپنے ہونے کے لیے درکار inspiration کو زمانے کی وساطت سے اخذ کرنے کی عادت ڈال رکھی تھی۔ اور زمانہ چونکہ فنا کا ایجنٹ ہے لہٰذا اس کے تابع رہ کر ذوقِ ہستی اور جذبۂ وجود کی تسکین محال رہی۔ زمانے کی شرط پر جینے کے بعد مر گیا تو پتا چلا کہ زندگی کی طرح موت بھی عدمِ محض میں ڈھلنے تک زمانے ہی کی محکوم ہے۔ اس کی وجہ سے زندگی خالص وجود سے محروم ہے اور موت خالص عدم سے۔ یہاں یہ یاد رہے کہ خالص وجود اور خالص عدم ایک ہی چیز ہے۔ اس نے مجھے جیتے جی وجود کی پیاس میں رکھا اور اب مرنے کے بعد عدم کے لیے ترسا رہا ہے۔ زندگی میں میں ہوں کہنے کے لائق نہ رکھا اور مر جانے کے بعد بھی میں نہیں ہوں کہنے کے قابل نہ چھوڑا۔ پہلے شراب کی طلب

حاضر تھی اور شراب غائب، اور اب مرنے کے بعد شراب کی طلب غائب ہے اور شراب حاضر۔ کیسا سنگین مذاق ہے!

اس theme کا ایک حصہ استاد ذوق نے نہایت چابک دستی، صفائی اور روانی کے ساتھ اپنے اس مشہور شعر میں باندھا ہے:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

تکنیکی باریکیاں، تخیلی تہ داری اور احساساتی پیچ داری نہ ہونے یا بہت کم ہونے کے باوجود ایمان داری کی بات یہ ہے کہ ذوق کا یہ شعر میر کے اس شعر سے بہت بہتر ہے۔

تو آپ نے دیکھا کہ یہاں زمانہ دو معنی میں استعمال ہوا ہے: وقت اور تقدیر۔ زمانے کی ان دونوں حیثیتوں کو نظر میں رکھیں اور اس شعر سے ایک اور پہلو نکلتا ہوا دیکھیں۔ جرعہ کش وہ ہے جسے اپنے موجود ہونے کے لیے جن احوال و کیفیات کی ضرورت ہے وہ اس زمان و مکاں میں حاصل نہیں ہو سکتیں۔ اسے ہونے کا جو تسلسل درکار ہے، زمانہ اپنے نظامِ حرکت کے ساتھ اس سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ یعنی وقت اس کے ہونے کے عمل میں اس کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ بالآخر تقدیر نے وقت کی اس بے بسی اور عاجزی کو دیکھ کر مداخلت کی اور اس جرعہ کش کو وقت کے cycle سے نکال دیا اور خاک کر دیا۔ یعنی اس دائرے میں داخل کر دیا جو وقت کی اصطلاح میں عدم ہے اور تقدیر کی اصطلاح میں وجود۔ یہ نکتہ ندان کے لفظ پر غور کرنے سے ہاتھ آیا ہے۔ ندان کا دیسے تو مطلب ہے آخرِ کار لیکن اس میں تنگ آنے اور مجبوراً کا مفہوم بھی داخل کیا جا سکتا ہے۔ یعنی تنگ آ کر مجبوراً بالآخر زمانے کو وقت سے تقدیر بننا پڑا۔ وقت نے اسے موجودیت کے ساتھ معدوم کر رکھا تھا جبکہ اب تقدیر نے اسے معدومیت کے ساتھ موجود کر دیا۔ کیونکہ کے وجود سے inspire ہونے کے لیے معدومیت ضروری ہے۔ خاک اور خشت میں جو مکمل passivity مشترک ہے اس کی اصل یہی معدومیت ہے۔ اب اس پر یہ راز منکشف ہو گیا کہ میں اتنا ہی ہوں جتنا کہ نہیں

ہوں۔ خشتِ سرِ خُم بن کر ہونے کی یہ شرط پوری ہوگئی اور نہ ہونا مکمل ہو گیا۔

میر کے اکثر قابلِ انتخاب اشعار کی طرح یہ شعر بھی مختلف احساسات کا احاطہ کیے ہوئے ہے اور کئی متضاد رنگ اس کے اندر جمع ہیں۔ یہ شعر المیہ بھی ہے، نشاطیہ بھی، فخریہ بھی، طنزیہ بھی۔ اس میں تکبر اور عاجزی ایک دوسرے میں مدغم ہیں۔ ''شعرِ شور انگیز'' میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اس پہلو کو خوب اجاگر کیا ہے۔ کہیں تو اس کا مفیدِ مطلب حصہ پڑھ کر سنا دوں:

''اس شعر میں بھی میر کا مخصوص وقار جھلکتا ہے۔ جرعہ کش کے لغوی معنی ہیں 'گھونٹ گھونٹ یا بوند بوند پینے والا'۔ زمانہ اس کو خاک کر دیتا ہے، لیکن پھر بھی اس کے اندر شراب نوشی کا ولولہ اس قدر ہے کہ اس کی مٹی سے وہ اینٹ بنتی ہے جو شراب کے مٹکے کو ڈھکنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔۔۔ خاک ہونے پر کوئی غم نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کی ہٹ دھرمی سے بھرا ہوا غرور ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ جب تک میں زندہ رہا، صرف بوند بوند شراب ملتی رہی، لیکن جب میں خاک ہو گیا تو مجھ خم کے سر پر بٹھا دیا۔۔۔ شعر کا انداز بظاہر محرومی کا ہے، لیکن شاعر کا غرور پسِ پردہ جھانک رہا ہے۔'' (شعرِ شور انگیز، ص 221)

اس شعر پر ضروری گفتگو تو شاید ہو گئی۔ آخر میں ایک شعر اور خیام کی ایک رباعی سن لیجیے جن میں خشتِ سرِ خُم کی ترکیب استعمال ہوئی ہے:

شد مدتے کہ خشتِ سرِ خُم کتابِ ماست
موجِ شرابِ سرخیِ سرِ حاے بابِ ماست

(ایک زمانہ ہو گیا کہ ہماری کتاب شراب کے مٹکے پر رکھی اینٹ کی جگہ استعمال ہو رہی ہے
۔ اور شرابِ سرخ کی موج ہمارے باب کے عنوانات کی سرخی بنی ہوئی ہے)

یک جرعہ مئے کہن ز ملکے نو بہ
وز ہر چہ نہ می طریق بیروں شو بہ

دُردست بہ از تختِ فریدوں صد بار
خشتِ سرِ خُم ز ملکِ کیخسرو بہ
(شراب کی تلچھٹ فریدوں کے تخت سے سوگنا بہتر ہے۔اور اس کے مٹکے پر رکھی اینٹ کیخسرو کی سلطنت سے اچھی ہے)

جگر ہی میں یک قطرہ خوں تھا سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا

عشق کو اگر صدف تصور کیا جائے تو آنسو اس کا موتی ہے۔محبوب خواہ کوئی بھی ہو، عشق اگر حقیقتاً عشق ہے تو یہ مستقل یکسوئی ہے جو شعور کو بھی گویا اپنے زیرِ تربیت لے لیتی ہے، اور گہرائیوں کا تسلسل ہے جس سے احساسات اور کیفیات میں وحدت کے نئے نئے اسباب اور اسالیب پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ یہ تو ایک بات ہوئی، دوسری ضروری بات یہ ہے کہ وصال عاشق کی طلب تو ہوتی ہے لیکن اس طلب کی تکمیل سے وہ ڈرتا ہے۔اس کی کئی وجہیں ہیں، مثلاً: وصال محبوب کو خیالی اور عاشق کو حقیقی نہیں رہنے دیتا۔یعنی واقعی عاشق اور concrete محبوب کا ملاپ ہو جائے تو یا تو محبوب کو چھوڑنا پڑتا ہے یا عشق سے توبہ کرنی پڑتی ہے۔ مطلب، وصال احوالِ عشق اور تصورِ جمال دونوں کے لیے مہلک ثابت ہوتا ہے اور اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ وصال کے تجربے میں ایک سطحیت اور یک رنگی سی ہوتی ہے جو ہجر کے تجربات کے آگے بہت کمتر اور بے وقعت ہے۔یعنی محبوب کو پا کر پتا چلتا ہے کہ مطلوب، طلب سے بہت کمتر ہے، اسے پا کر طلب پوری نہیں ہوئی بلکہ مر گئی۔ گویا وصال وہ پیالہ ہے جس سے سیراب ہونے کے لیے پیاس کو بدلنا اور سکیڑنا پڑتا ہے۔ آپ نے دیکھا ہی ہوگا کہ عشقیہ شاعری اپنے بہترین نمونوں میں احوالِ فراق کا بیان ہے۔وصال کی روداد بن کر اس شاعری کا مرتبہ کم ہو جاتا ہے۔شاید ہم اپنے اپنے تجربات سے بھی جانتے ہوں کہ وصال کی کیفیات میں ابتذال کا عنصر آسانی سے داخل ہو جاتا ہے جبکہ ہجر کے احوال میں

صداقت اور گہرائی بہر صورت کارفرما رہتی ہے۔ تو اس سارے سیاق و سباق میں عاشق اپنی طلب کو زندہ رکھتے ہوئے خود مطلوب کی بقا کا سامان کرتا رہتا ہے۔ اس کی طلب خود اس کو مستند (authentic) بنانے کے ساتھ ساتھ محبوب کی تکمیل بھی کرتی رہتی ہے۔ ایسی تکمیل جس میں محبوب کو اس کی ذات سے جدا رکھنا ضروری ہے۔ تو اب آپ سمجھے کہ فراق اس لیے عشق کا اور یجنل حال بلکہ حقیقت ہے کہ اس کے ذریعے سے محبوب کا ادھورا پن بھی ختم ہو جاتا ہے یا عاشق کی ہر نئی حالت کے ساتھ ختم ہوتا رہتا ہے۔ لیکن بھائی، یہ خیال رہے کہ ان سب باتوں کا تعلق عشقِ مجازی سے ہے، عشقِ حقیقی سے نہیں۔ عشقِ حقیقی میں مطلوب کامل ہے اور طلب ناقص، جبکہ عشقِ مجازی میں طلب کامل ہے اور مطلوب ناقص۔ تو خیر، فراق شجرِ وجود ہے، آنسو اس کا پھل! آنسو کی یہ حیثیت دیکھنی ہو تو اس شعر کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کریں۔ یہ شعر پہلی ہی reading میں احساس دلاتا ہے کہ کائناتِ وجود تو نہیں البتہ عشق کی دنیا ایک big-bang کا نتیجہ ہے۔ یہ قطرۂ خوں گویا وہ super-dot ہے جس کے انفجار سے عشق کی دنیا پیدا ہوئی اور اس دنیا میں غیر متناہی توسیع کا عمل بھی اسی کی حرکت پر مبنی ہے۔ یہ سرشک خونیں دراصل microcosmic balloon ہے جس کے باہر کچھ بھی نہیں۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر عشق کا ورلڈ ویو ہے جس میں عشق کی حقیقت سے لے کر اس کے احوال تک پوری قطعیت کے ساتھ ڈیفائن ہو جاتے ہیں۔ کیا آپ کو نہیں لگتا کہ یہ شعر تیقن اور تحکم کی تمام قوتوں کے ساتھ ایک حجت بن کر یہ بتا رہا ہے کہ عشق کی حقیقت فراق ہے اور اس کے احوال المیہ (tragic) ہیں۔ یہ فراق جو اس کی حقیقت ہے، محبوب سے متعلق تو ہے مگر بے نیازی کے ساتھ۔ اس فراق میں محبوب کی حیثیت بھی ثانوی ہے۔ محبوب کا مصرف بس اتنا ہے کہ فراق ایک درجے میں قابلِ فہم ہو جائے۔ یہ پر لطف بات نہیں ہے کہ محبوب عاشق کی ذہنی ضرورت ہے، قلبی نہیں۔ میر کو جی لگا کر پڑھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان کا لفظ لفظ یہ یاددہانی کروا رہا ہے کہ میرا محبوب میری دنیا کا ایک ممتاز شہری تو ہے مگر حاکم نہیں۔ اسی لیے فراق کے سفر میں جتنا آگے بڑھتے جائیں گے اتنا کسی معین محبوب کا ناگزیر ہونا کم

ہوتا جاتا ہے۔ بالآخر ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں عاشق یہ تو بتا سکتا ہے کہ فراق کیا ہے لیکن اس کے لیے یہ سوال بے معنی ہو جاتا ہے کہ کس کا فراق؟ یہاں پھر یاد دلا دوں کہ یہ ساری باتیں عشقِ مجازی اور اس کے نفسیاتی دروبست سے متعلق ہیں، عشقِ حقیقی اور اس کے روحانی حقائق و مراتب سے نہیں۔ عشقِ حقیقی کا آئیڈیل یا مقصود فنا ہے جس میں فراق و وصال کی کوئی مستقل حیثیت نہیں ہے بلکہ یہ اس آئیڈیل سے خیال و حال کو ہم آہنگ رکھنے کے جبری ذرائع سے زیادہ کچھ نہیں۔ جبکہ عشقِ مجازی کا آئیڈیل یا مقصود بقا ہے اور فراق اس کے حصول کا واحد راستا۔ یہاں وصال کی آرزو کا تو ایک significant کردار ہے لیکن وصال کا حاصل ہو جانا مقصودِ بقا سے دور کر دیتا ہے۔ آپ ایک منظر سا بنا کر دیکھیے تو بات زیادہ واضح ہو جائے گی کہ ایک عاشق ہے جو فراق کے بے انت راستے پر چلا جا رہا ہے، اس میں چلنے کی طاقت وصال کی اس آرزو سے پیدا ہوتی ہے جس کی تکمیل سے وہ ڈرتا ہے۔ اب یوں سمجھیں کہ یہ عاشق میر ہیں جن کے عشق کی ساخت روایت کے اثر سے روحانی ہے لیکن ان کی آرزوے وصال روایتی معنی میں عاشقانہ نہیں ہے۔ کیونکہ یہ جانتے ہیں کہ ان کا محبوب تصور میں ڈھل کر تو عشق کا موضوع بن سکتا ہے مگر اس کی شخصیت ایسی نہیں ہے کہ عاشقانہ مطالبات اور احوال کا ساتھ دے سکے۔ اسی لیے ان کے یہاں کہیں کہیں یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ مجنوں بننے کی اہلیت رکھتے ہیں مگر یہ احساس کبھی نہیں ہوتا کہ ان کا محبوب اپنی شخصیت کے اعتبار سے لیلیٰ بننے کے لائق ہے۔ چونکہ عاشق بڑا ہے اور محبوب کمتر، اس لیے ان کے اکثر عشقیہ مضامین عاشق پر مکمل ہوتے ہیں، محبوب پر نہیں۔ یہ شعر اس کی ایک بڑی مثال ہے۔ کلیاتِ میر میں اس طرح کے اور بھی کئی اشعار ہیں جن میں عشق کا کوئی principle حال ایک برترین state of being کے طور پر بیان ہوا ہے۔ ان میں ایک چیز مشترک ہے۔ اور وہ یہ کہ ان سب میں یا یوں کہہ لیں کہ اکثر میں محبوب کا ذکر اور حوالہ نہیں پایا جاتا۔ خاص طور پر گریے کے مضامین میں تو زیادہ تر محبوب اس وجہ سے غیر حاضر محسوس ہوتا کہ اس کا ذکر آ جانے سے گریہ عشق کے official حال اور عمل کی حیثیت سے کمتر سطح پر آ جائے گا۔ مثلاً:

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی
ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
گریے سے دو دو دن تک رومال تر رہے ہے

خوب ہے اے ابر اک شب آؤ باہم روئیے
پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر کم کم روئیے

غرض ایسے دسیوں اشعار ہیں جن میں فراق کے احوال کسی گوشت پوست کے محبوب کی جدائی تک محدود نہیں رہتے۔ اور میر کا یہ بہت بڑا مسئلہ ہے کہ ان کا محبوب یا ان کے محبوب فراق کے ان احوال یا فراق کے ان مستند اور حقیقی احوال کا سبب بننے کے قابل نہیں ہیں۔ ان کی عاشقانہ اہلیت جس محبوب کی متقاضی تھی، انھوں نے خود کو اس سے دور کر دیا اس لیے ان کے یہاں عشق کے احوال تو ہوتے ہیں مگر حقائق نہیں۔ ایک شایانِ فراق محبوب مل جائے تو عشق کے حقائق کا انکشاف ہوتا ہے۔ لیکن خیر، شاعری پڑھتے وقت اپنے تعصبات کو ایک طرف رکھنا پڑتا ہے اور شاعر سے نظری، اخلاقی اور روحانی نوعیت کے مطالبات نہیں کرنے چاہییں۔ بس اتنا مطالبہ کافی ہے کہ شعر میں کوئی فنی عیب اور نقصِ اظہار نہیں ہونا چاہیے contents چاہے جو بھی ہوں۔

تو اب اس شعر کا ایک ٹھوس تجزیہ کیے لیتے ہیں تا کہ پہلے قدم پر ہی پتا چل جائے کہ یہ ایک بڑا شعر ہے، تکنیک کے لحاظ سے بھی اور معنی و مضمون کے اعتبار سے بھی۔ تو پہلے حسب معمول کچھ لفظوں کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جگر المیے کی سہار رکھنے والی قوت ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ جگر کا کام یہ ہے کہ غم کو برداشت کرے اور اس سے نکلنے کے لیے درکار محنت اور مجاہدہ کرے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جگر غم کو سہار نہیں پاتا تو پھر جذبات و احساسات کا سارا نظام المیے کے اصول پر چلنے لگتا ہے اور غم تمام احساسات میں روح کی طرح داخل ہو جاتا ہے۔ یعنی وجود ایک tragic substance بن کر رہ جاتا ہے۔ جگر چونکہ قوت کا بنا ہوا ہے اس لہذا غم سے مغلوب ہو کر اس کی قوت مجاہدے میں لگنے کی بجائے کڑھنے میں صرف ہو جاتی ہے اور یہ کڑھنا اتنا طاقت ور ہوتا ہے کہ ان قویٰ کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے جو نشاط و فرحت وغیرہ کو محسوس کرواتے ہیں اور رنج و تکلیف وغیرہ سے خلقی مناسبت نہیں رکھتے۔ ایسے میں پھر دل مدد کو آتا ہے اور حقیقتِ غم کے انکشاف کو کیفیتِ غم پر غالب کرتا ہے تاکہ المیے کے معانی کا شعور المیے کی صورتوں سے پیدا ہونے والے احساسات کو اپنی تحویل میں لے لے اور انھیں اپنے اس پراجیکٹ میں استعمال کرے جس کا ہدف یہ ہے کہ فنا کا آئیڈیل ایک ناقابلِ تصدیق تصور کی طرح نہ رہے بلکہ حقیقتِ وجود کا تجربہ بن جائے۔ تو قلب جگر کو خون کر دینے والے غم کو نشاط سے زیادہ بامعنی بنا دیتا ہے۔ اسی لیے عشق کی روایت میں فراق کی کیفیت جگر بتاتا ہے اور حقیقت، دل۔ اب آپ سمجھ گئے ناں کہ عاشق کے اندر اگر ایک بالفرض ایک جنگ برپا ہے تو اس میں دل کی حیثیت جرنیل کی سی ہے اور جگر اگلے مورچے میں لڑنے والا سپاہی ہے۔ سپاہی سمجھتا ہے کہ پوری جنگ اس کے سر پر ہو رہی ہے اس لیے اس کا فتح و شکست کا تصور ذاتی اور محدود ہوتا ہے جبکہ سپہ سالار کے پاس سپاہیوں کی ایک کھیپ ہوتی ہے۔ ایک سپاہی بے بس ہو جاتا ہے تو وہ دوسرا سپاہی میدان میں اتار دیتا ہے۔ اس پوزیشن پر فتح و شکست کا مفہوم وہ نہیں رہ جاتا جو سپاہی کے دماغ میں ہوتا ہے۔ تو واضح ہے ناں کہ دل ایک مستعد جرنیل کی طرح ایک سپاہی کی شکست کو پوری فوج پر مسلط نہیں ہونے دیتا، یعنی جگر کی یاس اور المناکی کے تجربے کو قانونِ وجود نہیں بننے دیتا۔ جتنی شراب سے جگر کا پیالہ چھلک جاتا ہے، اتنی شراب دل کے لیے دُردِ تہِ جام ہے۔ ذرا اور خطیبانہ زور کے ساتھ کہا جائے تو فراق وغیرہ کا جو تجربہ جگر کے لیے نارِ جہنم

ہے، قلب اسے موجۂ سلسبیل بنا دیتا ہے۔ اور یقین مانیں یہ فقرے محض لفاظی نہیں ہیں بلکہ لفظوں کا زور شور بڑھا کر بہت بڑے معانی کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش ہے۔ ہمارے ساتھ ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ ہم یہ نہیں جانتے کہ معنی کو زینت نہ دی جائے تو اس میں سطحیت اور پستی داخل ہو جاتی ہے۔ تو خیر، اس شعر میں بننے والی فضا میں دل بظاہر غیر حاضر ہے مگر میر نے جگر کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ صاف لگتا ہے کہ اس جگر کی تربیت دل نے کی ہے۔ اسی لیے ہم نے دل کا ذکر لانا مناسب سمجھا، بلکہ ہمارے خیال میں یہاں جگر کی پوری معنویت دل کو حوالہ بنائے بغیر سمجھی ہی نہیں جاسکتی۔ یہاں جگر کی physicality کو اس طرح بر سرِ کار دکھایا گیا ہے کہ قلب کی روحانیت بالواسطہ مصروفِ عمل نظر آتی ہے۔ جگر کا experience دل کی state of realization سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ اس سے غم کی کلی حقیقت بھی ظاہر ہو گئی اور الم کی شخصی کیفیت بھی پورے زور کے ساتھ اظہار پا گئی۔ دیکھیے یہ سب کیسے ہو رہا ہے۔

عاشق فراق کے غم میں مبتلا ہے اور اس غم کو اس کی تمام تر شدت کے ساتھ برداشت بھی کر رہا ہے۔ صورتِ حال یہ ہے کہ جو غم دریا رونے کا تقاضا کرتا ہے اسے عاشق نے ایک بوند بنا کر اپنے ضمیر میں سمو رکھا ہے۔ ہاں یہ بوند پانی کی نہیں ہے، لہو کی ہے۔ کیونکہ غم کی گہرائیاں اور طغیانیاں لہو کی بوند ہی میں سما سکتی ہیں۔ (ابھی جو میں نے کہا تھا وہ یاد کیجیے کہ یہ قطرۂ خوں جہانِ غم اور کائناتِ فراق کے لیے super-dot کی حیثیت رکھتا ہے)۔ اس عاشق نے چاہا کہ اپنے حال کو اظہار دے دے یا غم کا دباؤ اتنا بڑھ گیا ہے کہ یہ معمول کا ردِ عمل دینے یعنی رونے پر مجبور ہو گیا ہے۔ تو وہی غم جو لہو کی ایک بوند میں سمٹا ہوا تھا آنکھوں تک پہنچ کر دریا بن گیا جو طغیانیاں ایجاد کرتا رہتا ہے۔ یہ پورا منظر ہے جو دیکھنے والوں کے لیے مانوس بھی ہے اور غیر معمولی بھی۔ یعنی اس منظر کو بنانے والے اجزا سے ہم اچھی طرح واقف اور مانوس ہیں لیکن ان اجزا کے تال میل سے جو نتیجہ برآمد ہوا ہے وہ ہمارے لیے اچنبھے کی چیز ہے۔ یہاں یہ بات پیشِ نظر رہے تو اس تصویر کا لطف بڑھ جائے گا اور معنویت بھی کہ حیرت علم سے پیدا ہوتی ہے، جہل سے نہیں۔

تو امید ہے کہ یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ وہ فراق جو عشق کی تقدیر اور عاشق کا مقدر ہے، اسے دل تو راضی بہ رضا ہونے کی کیفیت میں جھیل جاتا ہے لیکن جگر اس کے اندوہ اور اس کی چوٹ کو جسم کے کسی عضو کی طرح محسوس کرتا ہے۔ اس کے پاس ایک تو متبادل احساسات نہیں ہیں جو اس کی حسِ کلفت کو ایک حد سے زیادہ نہ بڑھنے دیں، اور دوسری بات یہ ہے کہ دل کے برعکس یہ عشق اور اس کے حقائق کو جذب کر لینے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے احوال ہی نہیں رکھتا جو عاشق کو اس مستقل state of realization میں رکھتے ہیں کہ فراق ہو یا وصال دونوں غیر حقیقی ہیں، حقیقی تو بس عشق ہے اور اس کا passion یا پھر محبوب اور اس کی رضا۔ عشق محبوب کو عاشق کے شعورِ انا پر غالب کر دیتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ وصل و ہجر عاشق کے شعورِ انا سے پیدا ہونے والے تصورات ہیں، اور خودی کی قید سے نکال دینے والے عشق کے احوال نہیں۔ محبوب وصال و فراق کا موضوع بن کر حقیقی نہیں رہتا اور عاشق بھی ان دونوں میں مبتلا ہو جائے تو عشق بھی خالص نہیں رہتا۔ لیکن بھائی، یہ باتیں ویسے ہی زبان پر آ گئیں، اس شعر سے ان کا بس اتنا ہی تعلق ہے کہ اس میں بیان ہونے والی کیفیت اور مضمون زمینی ہونے کے باوجود آسمان سے بھی ایک خفیف سی نسبت پیدا کرتے ہیں۔ قلب و جگر کی روایتی معنویت ذہن میں رہے تو اس طرح کے اشعار کو ایک بڑے سیاق و سباق میں دیکھنا آسان ہو جاتا ہے۔

جگر کے بعد **یک قطرہ خوں تھا سرشک** کو بھی ذرا اندر سے جھانک لینا چاہیے۔ جگر کے بارے میں مشہور ہے کہ یہ خون بناتا ہے۔ یہ خون جہاں جسم کو زندہ رکھتا ہے وہیں خود جگر کے لیے اس قوت کی فراہمی کا ذریعہ ہے جو اسے ذہن و دل کا مزدور اور کارندہ بننے کے لیے درکار ہے۔ لیکن خیال رہے کہ یہ دل کی عشقی سرگرمیوں میں اس کا کارکن ہے، عارفانہ احوال سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ عشق میں مجاہدے کی ضرورت بھی رہتی ہے، دل اس ضرورت کے بعض حصوں کی تکمیل میں جگر سے کام لیتا ہے۔ یہ مجاہدہ اگر فراق کے ماحول میں نہیں ہے تو جگر کا کام محنت ہے ورنہ جلنا، کڑھنا اور رونا۔ رونے کی اسٹیج اس وقت آتی ہے جب جگر غمِ فراق سہارنے کے قابل نہ رہ

جائے۔ جگر کے پاس چونکہ خون کے سوا کچھ نہیں لہٰذا اس ناقابلِ برداشت الم ناکی کی اولین تشکیل لہو کی ایک بوند کی صورت میں ہوتی ہے جسے یہ گریے کے عمل میں آنکھوں کو اپنا معاون بنانے کے لیے ان کے سپرد کر دیتا ہے۔ آنکھیں اپنی روایتِ گریہ کے مطابق جب اسے پانی بناتی ہیں تو یہ بوند بھر لہو آنسوؤں کا دریا بن جاتا ہے جو پھر انھیں کسی اور کام کے لیے فارغ نہیں چھوڑتا۔ اب گویا آنکھیں بھی عشق کے السیاتی احوال کے احساس اور اظہار کی روایت میں ایک کردار ادا کرنے کے قابل ہو جاتی ہیں جو انھیں محض صورت بینی تک محدود نہیں رہنے دیتا اور انھیں دل کی شرط پر پورا اترنے کے لائق بنا دیتا ہے۔ اب آنکھیں اظہار کی آفاقی اسکیم کے دائرے میں محبوس رہنے سے نجات پا کر اس کی انفسی گہرائیوں کی بھی ترجمان بن جاتی ہیں۔ تو آپ سمجھ گئے ناں کہ احساس کی سطح پر غم کا ادراک جگر میں ہوتا ہے اور اظہار آنکھوں سے۔ آنکھ کے دو ہی کام تو ہیں: دیکھنا اور رونا۔ آنکھ دیکھنے سے محروم ہو جائے تو بھی آنکھ، آنکھ ہی رہتی ہے کیونکہ پھر دل اس کا کفیل بن جاتا ہے۔ لیکن رونے سے محرومی آنکھ کو آنکھ نہیں رہنے دیتی، پھر دل بھی اس سے منہ پھیر لیتا ہے۔ یہ ہے اس شعر کی اندرونی حرکیات کا خلاصہ۔

سرشک کا مطلب تو انشاء اللہ سبھی کو آتا ہوگا، آنسو کی بوند۔ جب تک لوگوں کی اردو اچھی تھی، شاعری میں اس لفظ کا استعمال عام رہا لیکن اب تو قاری کے ساتھ ساتھ شاعر کا حال بھی پتلا ہی ہے۔ اس لیے آج کل جو شاعری کی جا رہی ہے اس میں یہ لفظ کم ہی نظر آتا ہے۔ سرشک ہی کا کیا رونا، وہ روایت ہی ختم ہوتی جا رہی ہے جہاں غم سب سے بڑا حال تھا اور آدمی اس کے بغیر اپنے موجود ہونے پر اعتبار نہیں کر سکتا تھا۔ تو خیر، سرشک کا ایک مفہوم آنسو کی بالکل ابتدائی اور چھوٹی سی بوند کا بھی ہے۔ اشک کو اگر شیشے کا دانہ فرض کیا جائے تو سرشک اس کی ایک کرچی ہے۔ اس پہلو سے دیکھا جائے تو آنسو جو الیے کا خلاصہ ہے، اس کے بننے کا عمل جگر میں ہوتا ہے اور تکمیل آنکھوں میں پہنچ کر۔ لیکن یہ تکمیل بس لفظی ہے، حقیقی نہیں کیونکہ آنکھوں میں آ کر اس کی ماہیت میں گراوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ خون سے پانی بن جاتا ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا

سکتا ہے کہ غم کا اصولی اجمال جس میں وہ پورے کا پورا سمایا ہوتا ہے، جگر کی تحویل میں ہوتا ہے اور اس کلی اجمال کی ناقص تفصیل آنکھوں سے جاری ہوتی ہے۔ غم جب تک ایک قطرہ تھا، پورا تھا اور جب دریا بن گیا تو اس کا پورا پن ختم ہو گیا۔ اور ویسے بھی غم اپنی ساخت میں ایک گہرا احساس ہے جو اظہار سے مناسبت نہیں رکھتا۔ اب خود دیکھ لیجیے کہ اس شعر سے ایک بہت بڑے تصور کی گویا حسی تصدیق ہو جاتی ہے۔ وہ تصور یہ ہے کہ اجمال، تفصیل سے زیادہ ہوتا ہے۔ تو بہر حال، یہ ایک پہلو ہوا لیکن سرشک کا ایک مطلب اور بھی ہو سکتا ہے۔ سرشک میں سر کو کسی چیز کی چوٹی کے معنی میں لیا جائے، تو پھر یہ آنسوؤں کا سردار ہے، ان کا جدِ اعلیٰ ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو شعر کے فہم میں ایک قیمتی پرت کا اضافہ ہو جائے گا۔ یعنی اصل آنسو تو جگر میں تھا، آنکھیں تو بس پانی برسا رہی ہیں۔

باقی الفاظ سادہ سے ہیں اور انھیں مفاہیم میں استعمال ہوئے ہیں جو عام طور پر سمجھے جاتے ہیں۔ ہاں، ایک لفظ، بلکہ لفظ نہیں حرف بہت معنی خیز ہے۔ وہ ہے ہی! اس حرف سے پتا چلتا ہے کہ غم یعنی تقدیری الم اپنے پورے پن اور purity کے ساتھ جگر ہی میں محفوظ رہ سکتا ہے۔ دوسرا رخ یہ ہے کہ آنسو خون کی بوند نہ بنے تو آنسو نہیں ہے۔ تیسری جہت یہ ہے کہ آنسو جگر میں خون کی ایک بوند تھا، آنکھوں تک آتے آتے خون کا دریا بن گیا۔ ابھی جو ہم آنکھوں کے پانی برسانے کا تذکرہ کر رہے تھے وہ یہاں واپس لینا پڑے گا۔ آنکھوں میں خون کا دریا رواں ہے جس کی اصل وہ قطرۂ خوں ہے جسے بنانے میں جگر نے خود کو صرف کر ڈالا۔ تو اب مطلب یہ ہوا کہ غم یا غمِ فراق جگر کو اپنا مسکن بناتا ہے اور آنکھوں کو گزرگاہ۔ آپ نے دیکھا کہ یہ سارے پہلو ہی کے حرف سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہاں میر ہی کے دو شعر یاد آ رہے ہیں جن میں آنکھوں کے لہو برسانے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ وہ بھی سن لیں:

سمجھے تھے میر ہم کہ یہ ناسور کم ہوا
پھر ان دنوں میں دیدۂ خوں بار نم ہوا

چشمِ خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

ذرا غور کیجیے کہ اس شعر میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ آنسو روکنے کے لیے ہوتا ہے، بہانے کے لیے نہیں۔ ضبطِ غم ٹوٹ جائے تو غم خالص نہیں رہتا کیونکہ اس کی ساخت ہی امانت کی سی ہے، اظہار سے اس میں خیانت ہو جاتی ہے۔

عین یہی مضمون میر نے ایک اور جگہ بھی باندھا ہے مگر اس شعر کے مقابلے میں وہ شعر کسی کام کا نہیں:

تھا جگر میں جب تلک قطرہ ہی تھا خوں کا سرشک
اب جو آنکھوں سے تجاوز کر چلا، طوفاں ہوا

اب اگلے شعر کی طرف جاتے ہیں:

کسو وقت پاتے نہیں گھر اسے
بہت میر نے آپ کو گم کیا

میر کو پڑھتے وقت پہلی ہی نظر میں ایسا منظر دکھائی دیتا ہے کہ قاری اگر پختہ ذوق نہ رکھتا ہو تو بھی اس میں مگن ہو جاتا ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کہ عام پڑھنے والا بھی شعر سے مناسبت پیدا کر لیتا ہے اور بہت صاحبِ نظر قاری بھی اپنی تسکین کا سامان کر لیتا ہے۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے، اور یہ خیال غلط نہیں لگتا کہ میر تقی میر اس لحاظ سے بھی منفرد ہیں کہ ان کی شاعری بعض تحدیدات کے باوجود عام آدمی کی بھی تسکین کرتی ہے اور خواص کی بھی۔ اب اسی شعر کو لے لیجیے، پورا منظر اور سارا دروبست ایک عوامی معاشرت کا سا ہے۔ میر نے تازہ تازہ عشق کیا ہے اور اچانک ایسے احوال سے گزرنا پڑا جو اس کی برداشت سے باہر تھے۔ اسے پہلی مرتبہ پتا چلا کہ محبوب سے تعلق رکھنا ہے تو پھر ہر تعلق کا انکار کرنا پڑے گا، یہاں تک کے اپنے ساتھ تعلق کا بھی۔ یہ بے چارہ تو تعلق کی

سادہ سی صورتوں اور کیفیتوں کا عادی تھا، اس نے عشق کے اس اولین مطالبے کو مان تو لیا مگر اسے پورا کرنے کا طریقہ علم اور تجربے میں نہ ہونے کی وجہ سے ترک میں اتنا مبالغہ ہو گیا کہ دوسروں ہی کی نہیں اس نے خود کو بھی اپنی رسائی سے دور کر ڈالا۔ دوست احباب ڈھونڈتے پھر رہے ہیں مگر کوئی سراغ نہیں ملتا۔ جن جگہوں پہ ملاقات ہوا کرتی تھی، میر وہاں بھی نہیں آتا، راہ چلتے جو آمنا سامنا ہو جاتا تھا وہ بھی اب نہیں ہوتا، اور جب یہ لوگ فکر مند ہو کر اس کے گھر پہنچتے ہیں تو وہاں بھی یہی پتا چلتا ہے کہ وہ اب گھر نہیں ہوتا۔ ابھی میر کی گمشدگی فزیکل ہے کہ اچھا بھلا دوست تھا، خدا جانے کیا ہوا کہ ملنا جلنا چھوڑ دیا اور ایسا غائب ہو گیا کہ کہیں نظر ہی نہیں آتا۔ اگر اس سادہ بلکہ عامیانہ سی سچویشن کو شعر کا مضمون مان لیا جائے تو بالکل ناقص اور غلط ہونے کے باوجود اس شعر کا تاثر ایک اچھے شعر ہی کا ہوگا۔ اگر بالفرض اس شعر کا مضمون اتنا ہی ہوتا تو بھی ایک لائقِ انتخاب شعر ہوتا۔ ایک بہت کا استعمال ہی یہ جتا دیتا ہے کہ مضمون کی سطحیت اپنی جگہ مگر یہ شعر اچھا شعر ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ نہیں؟ ایک پامال اور بالکل سطحی بات کو بھی شعر کی مراد مان لینے کے بعد بھی اسے انتخابِ میر میں شامل ہونے کے قابل سمجھنا، واقعی ایک غیر معمولی چیز ہے۔ یاد رہے کہ میں انتخابِ میر کہہ رہا ہوں، انتخابِ میر سوز نہیں۔ انتخابِ میر میں وہی شعر داخل ہو سکتا ہے جس میں بڑائی کا کوئی عنصر پایا جائے۔ اور عنصرِ عظمت اتنا طاقت ور ہو کہ مضمون کی اونچ نیچ سے بھی متاثر نہ ہو سکے۔ یعنی اظہار میں ایسا کمال ہو کہ مفہوم کی کمتری بھی اس کی تحسین میں رکاوٹ نہ بن سکے۔ میر کے بیسیوں اشعار کی طرح یہ شعر بھی اس دعوے کی صداقت پر گواہ ہے۔ آپ نے دیکھ ہی لیا کہ پڑھنے والے کی نااہلی سے پیدا ہونے والا ایک پست مضمون بھی اس سے لطف اندوزی کا راستا بند نہ کر سکا۔ یہاں تک تو چلو یہ پتا چلا کہ معنی تک نارسائی بھی بڑے شاعر کی کسی بات پر واہ وا کرنے سے محروم نہیں کرتی، کلیاتِ میر میں ایسے کئی اشعار دکھائے جا سکتا ہیں جن میں بات عامیانہ ہے مگر بات کہنے کا انداز ایسا ہے کہ بلند استعداد قاری بھی حیرت اور سرشاری میں ڈوب جاتا ہے۔ جیسے:

وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

بوسہ اس بت کا لے کے منہ موڑا
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

وغیرہ وغیرہ۔ اتفاق سے یہ سب شعر ایک ہی بحر میں ہیں۔ اور پھر یہی نہیں کہ عام سا مضمون کمالِ اظہار کے ساتھ بیان ہوا ہو، میر عارفانہ حقائق بھی عوامی بلکہ کہیں کہیں سوقیانہ انداز سے بیان کر دیتے ہیں۔ یہ ان کا ایک اور کمال ہے۔ اس پر ہم مختلف موقعوں پر گفتگو کر چکے ہیں۔ فی الوقت تو بس اتنا کہنا چاہ رہا ہوں کہ غالب کی طرح میر کا شعر ایک عام قاری کے لیے دردِ سر بن جانے والا معما نہیں بنتا۔ اسے یہ احساس نہیں ہوتا کہ کچھ پلے ہی نہیں پڑا۔ وہ اسے غلط صحیح اور کچا پکا کچھ سمجھ ہی لیتا ہے اور اس سے بڑھ کر یہ ہے کہ میر کا شعر اس کی سمجھ میں نہ بھی آئے تو بھی اس کے اندر ایک احساساتی ارتعاش ضرور پیدا ہوتا ہے۔ یعنی مفہوم نہ ہونے کے باوجود وہ شعر محسوس ضرور ہوتا ہے۔ اب اسی شعر کو لے لیجیے، ایک عجیب سی بات ایسے ڈرامائی پن کے ساتھ کہی گئی ہے کہ پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ جیسے آج اس نے اپنے اندر بکھرے ہوئے چھوٹے بڑے المیہ عناصر کے یکجان ہو جانے کا تجربہ کر لیا ہے۔ یہ effect اتنا طاقت ور ہے کہ شعر کو سمجھنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ ایسا نہیں ہے کہ اس شعر میں معنی کا کردار غیر اہم یا ثانوی ہے۔ بالکل نہیں!

ہماری بات کا مطلب یہ ہے کہ میر کا شعر ہر سطح کے قاری کو اپنی طرف کشش کرتا ہے۔ اسی لیے ان کے تخیل میں احساس، تصور پر غالب رہتا ہے اور مضمون، معنی کا حامل ہوتے ہوئے بھی اپنی جگہ اتنا مکمل اور خود مختار ہوتا ہے کہ اس کے اندر چھپے ہوئے معنی تک پہنچنے کی اہلیت نہ ہو تو بھی قاری اپنی طلب سے زیادہ پالیتا ہے۔ میر بڑے سے بڑے معنی کو بھی بالکل مروج اور عام احساسات میں ڈھالنے کی ایسی قدرت رکھتے ہیں کہ ان کی بات دلی کے بازار سے لے کر افلاطون کی اکادمی تک مختلف صورتوں میں پُر تاثیر اور معنی خیز ہے۔ یہاں میں نے خانقاہوں کا ذکر نہیں کیا، وہاں میر کا داخلہ بند ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عام آدمی کے احساس میں ڈھل کر معنی کی عرفانی ساخت اور صوفیانہ تجربے کی احساساتی لطافت برقرار نہیں رہتی۔ متصوفانہ معارف و واردات کو اگر ایک متن مان لیا جائے تو اس کے آگے میر کی حیثیت اسی عام قاری کی سی ہے جو میر کو پڑھتے وقت آہ آہ اور واہ واہ تو کرتا ہے مگر سمجھتا کچھ نہیں۔ تو بہر حال، ہم تو یہ بتانے جا رہے تھے کہ پڑھنے والے کی کم فہمی یا غلط فہمی بھی ان کے شعر سے اپنے اندر موجود تمام گہرائیوں کے ساتھ متاثر ہونے میں حارج نہیں ہوتی۔ اس بات کا ثبوت ہم ابھی اپنی آنکھوں سے دیکھے لیتے ہیں۔

ایک آدمی پر کوئی ایسی کیفیت طاری ہو گئی ہے کہ اس نے تعلقاتِ زندگی سے منہ موڑ کر خود کو اپنے پرائے سب کی نگاہ سے غائب کر رکھا ہے۔ نہ گلیوں بازاروں میں ملتا ہے اور نہ ہی گھر میں پایا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی سچویشن ہے جو ہر آدمی کے لیے گویا ذاتی تجربے اور مشاہدے کی حیثیت رکھتی ہے۔ روپوشی کی خواہش یا کوشش زندگی کی ہر سطح پر ایک عام سی بات اور نفسیاتی معمول ہے۔ اور اس کے اسباب بھی یوں کہہ لیں کہ سب کو معلوم ہیں بلکہ اکثر کو پیش آتے رہتے ہیں۔ یہاں خود کو گم کرنے یعنی روپوشی اختیار کرنے کا بالکل غلط مطلب بھی اس سچویشن پر apply کر دیا جائے تو بھی اس شعر سے لطف اندوزی کا کم از کم ایک دروازہ کھلا رہتا ہے۔ مثلاً فرض کیجیے کہ یہ ایک ایسے آدمی کا واقعہ ہے جس نے سود پر قرض لیا اور اب جابر قرض خواہوں سے چھپتا پھر رہا ہے۔ اگر اسی غلط اور گھٹیا مطلب کو قبول کر لیا جائے تو بھی یہ شعر لائقِ انتخاب ہے۔ چلیں یہ تو بالکل غلط مطلب

ہے، ایک ناقص ادھورا مفہوم اس شعر سے منسوب کر کے دیکھتے ہیں۔ جیسے ابھی شروع ہی میں عرض کیا تھا وہ پھر دہراتا ہوں کہ عشق میں ناکامی کا میر پر ایسا اثر ہوا کہ اس کا پورے نظامِ تعلق پر سے اعتبار اٹھ گیا۔ اس نے سب سے ترک تعلق کا اعلان کرنے کی بجائے خاموشی سے خود کو لاتعلقی کے حصار میں بند کر لیا۔ یہ حصار اتنا مضبوط ہے کہ اس میں دوسرے تو داخل ہو ہی نہیں سکتے، اب خود میر کے لیے بھی اس سے نکلنا ممکن نہ رہا۔ ظاہر ہے کہ شعر اس سادہ اور سطحی سے مضمون میں محدود نہیں ہے لیکن اس کی معنویت تک پوری طرح نہ پہنچنے کے باوجود اتنا مضمون بھی شعر میں موجود حسن و خوبی کو قابلِ ادراک رکھتا ہے۔ یہاں بہت کا لفظ عجیب طرح سے آیا ہے۔ اس کا مطلب سب جانتے ہیں لیکن میر نے اس میں ایسا معنوی وفور اور کیفیاتی پھیلاؤ کھپا دیا ہے کہ پڑھنے والے کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کوئی اچھی طرح جانی پہچانی چیز کسی قلبِ ماہیت کے بغیر حیرت انگیز ہو گئی ہے۔ اگر یہ بات کہی جائے کہ یہاں بہت کا مطلب ہے، بہت سے بھی بہت زیادہ، تو یہ بات بغیر کسی مزاحمت کے ہر ایک کے لیے قابلِ قبول ہو گی۔ یہ چھوٹا سا لفظ پڑھنے والے ہر آدمی کے تخیل اور تجربے میں ایک ایسا پھیلاؤ اور گہرائی پیدا کر دیتا ہے جسے قسطوں ہی میں سمجھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ میرا جی چاہتا ہے کہ آپ سے کہوں کہ اپنی کسی کیفیت کی شدت پوری طرح محسوس کرنے کی خاطر کبھی اس شعر سے بہت کا لفظ مستعار لے کر اپنے آپ سے کہیں کہ میں بہت خوش ہوں، میں بہت اداس ہوں۔ آپ خود دیکھ لیں گے کہ آپ پر پوری طرح چھائی ہوئی خوشی یا اداسی ایسے نئے نئے ذہنی اور احساساتی پیکر بنا رہی ہے جنھیں آپ نے پہلے کبھی نہیں دیکھا۔ اس تجربے سے آپ کے اندر خود اپنا تصور اور اپنی شخصیت کا احساس بھی پہلے کی طرح محدود نہیں رہتا۔ تو خیر، بہت کے لفظ سے بالکل واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ میر کو ڈھونڈنے والے یہ محسوس کر رہے ہیں کہ اس کی گمشدگی ہمارے تصورِ گمشدگی سے بھی زیادہ ہے۔ گم ہو جانے کا معروف تصور میر کی گمشدگی کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ یہ لوگ اگر میر کے گم ہو جانے کو گمشدگی یا روپوشی کی بجائے بے خودی کا عنوان دیتے تو یہ بہت انھیں ایسی حیرت کا تجربہ کروا دیتا جس سے وہ فی الحال ناواقف ہیں۔

دوسرے پہلو سے دیکھیں تو اس شعر میں جو خبر دی جارہی ہے وہ دوسرے نہیں بلکہ خود میر دے رہے ہیں۔ متکلم بدلتے ہی اس شعر کا معنوی اور کیفیاتی سیاق وسباق تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور یہ تبدیلی انقلاب کی طرح ہے جس سے میر کا خود کو گم کرنا محض ایک واقعہ نہیں رہتا بلکہ ایسا تجربہ اور حال بن جاتا ہے جو خودی میں ایک متوازی دوئی پیدا کر کے اسے شخصیت سے ممتاز کر دیتا ہے۔ اب گم کرنے کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ میر نے خود کو خود میں گم کر دیا، اور دوسرا یہ ہے کہ خود کو خود سے بھی گم کر دیا۔ یہاں یہ تحقیق ضروری نہیں کہ ان دونوں میں سے کون سا مطلب درست یا زیادہ درست ہے۔ یہ دونوں مطالب وجود اور لا وجود یا خودی اور بے خودی کو ایک ہی حال کا حامل بناتے ہیں جو ان میں شامل ہوتے ہوئے ان سے زیادہ ہے۔

تو ہم نے دیکھ لیا کہ ایک ناقص مفہوم مراد لے کر بھی اس شعر کو سیر کرتے ہوئے ذہن کہاں سے کہاں منتقل ہو جاتا ہے۔ اور انتقالِ ذہنی کا یہ عمل شعر ہی سے بننے والے صحیح یا غلط اور پورے یا ادھورے دائرے میں ہوتا ہے۔ اب یہاں سے ہم اپنے فہم اور ذوق کے مطابق شعر کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تو پہلی بات تو یہ ہے کہ میر صرف اتنی بات نہیں کہہ رہے کہ میں نے ایسی تنہائی اختیار کر لی ہے جس میں کوئی مخل یا شریک نہیں ہو سکتا۔ یہاں آپ یعنی میں، یعنی خود اور گھر ایک چیز ہے۔ آدمی اپنا گھر اپنے self کے نمونے پر بناتا ہے۔ خودی اپنا ظرف خود ہوتی ہے۔ یعنی یہ ظرف بھی ہے اور مظروف بھی۔ اس پہلو سے دیکھیں تو گھر میں نہ ہونے کا مطلب ہے خود میں نہ ہونا۔ خودی کو ظرف اور مظروف دونوں حیثیتوں سے ترک کر دینا اتنا نادر واقعہ ہے کہ لوگ میر کو اس کے متروک self کے ساتھ ہی پہچانتے ہیں۔ اور یہ ان کی مجبوری ہے کیونکہ خودی کا بلکہ زیادہ درست لفظوں میں کہا جائے تو کسی شخص کے selfhood کا ایک اور ظرف بھی ہوتا ہے؛ اور وہ ہے اس شخص سے تعلق رکھنے والوں کا ذہن۔ یہ ذہن خودی کے بدلتے ہوئے احوال و مراتب کو بروقت اور ٹھیک سے سمجھ نہیں پاتا اور قبول نہیں کرتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا تصورِ خودی ایک fixity کے ساتھ ہوتا ہے جس میں خودی کے انفرادی احوال میں پائے جانے والے تنوع اور خودی کے

اندرونی نظامِ مراتب کے لیے بہت کم جگہ ہوتی ہے۔ یہ ذہن اس بات کو realize کرنے میں مشکل محسوس کرتا ہے کہ کوئی آدمی خود کو پانے کے لیے خود کو گم کرتا ہے۔ وہ اپنے خودی کے ایک مرتبے کو چھوڑ کر دوسرے مرتبے پر عروج کرتا ہے۔ اس لیے یہ منسوخ میر کو ڈھونڈتا رہتا ہے اور ناسخ میر سے بے خبر رہتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس شعر کا جو بھی مطلب نکلے گا، خودی کی re-contextualization کے اصول کی روشنی میں نکلے گا۔ خودی خود سے بلند ہو سکنے والی قوت کا نام ہے۔ یہ اپنا سیاق وسباق بدلتی رہتی ہے اور اپنی ظرفیت اور مظروفیت دونوں کو ترک کرتے ہوئے اپنی تشکیلِ نَو کرتی رہتی ہے۔ لیکن خود سے بلند ہوتے رہنے کی یہ حرکت بالآخر ایک ایسے مقام تک لے جاتی ہے جہاں خودی کو حقیقی ہونے کے لیے اپنی نفی کرنی پڑتی ہے۔ مطلب، خودی خود کو چھوڑ کر خود کو نئے سیاق وسباق کے ساتھ پانے کے تسلسل میں رہتی ہے لیکن ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جہاں یہ خود کو پوری طرح پالینے کے بعد خود سے نکلتی ہے مگر اپنے اثبات کے لیے نہیں بلکہ اپنی نفی کے لیے۔ لگتا ہے اس شعر میں میر کی اس آخری جست کو بیان کیا گیا ہے۔ نہ وہ خود میں ملتا ہے، نہ گھر میں پایا جاتا ہے۔ یعنی خودی کا اندرونی اور باہری context سارے کا سارا insignificant ہو کر رہ گیا ہے۔ خودی اپنے essence اور اظہار دونوں میں غائب ہو گئی اور اس مکمل بے خودی کا کوئی متعین سبب بھی اس شعر میں نہیں ملتا۔ کیونکہ اسباب اُس نظامِ حرکت میں ہوتے ہیں جس سے خودی کی تشکیل ہوتی ہے، بے خودی کے دائرے میں ان کا کوئی کردار نہیں رہ جاتا۔ آپ سمجھ گئے ناں کہ سبب واثر کا قانون عالمِ نقص میں چلتا ہے، جہانِ کمال میں نہیں۔ اور خود کمال اپنی ماہیت میں شعور ہے، وجود نہیں۔ اسی لیے خودی وجود سے نسبت توڑ کر شعور میں کامل ہوتی ہے۔ اس بات کو میر ہی نے ایک جگہ یوں کہا ہے:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

یعنی کامل میں ذہنی ہے، وجودی نہیں۔ خودی کے شعور کے ساتھ بے خود رہنا یا یوں کہہ لیں کہ وجود کے خیال کے ساتھ معدومیت کا حال رکھنا، وہ آخری درجہ ہے جہاں آدمی اپنی حقیقت سے مکمل ہم آہنگی کا تجربہ حاصل کر لیتا ہے۔ ان دونوں شعروں کو ملا کر پڑھیں تو پھر وہ theme مکمل ہو جائے گا جس کے ادراک اور اظہار میں میر کم از کم اردو شاعروں میں سب سے آگے ہیں۔

اب دیکھیے کہ آخر یہ میر ہے کون جو اپنے لیے بھی غائب ہو چکا ہے اور دوسروں کے لیے بھی گم شدہ ہے۔ یہ شعر بتا رہا ہے کہ یہ آدمی خود میں کھویا ہوا نہیں ہے بلکہ اس نے خود کو کھویا ہوا ہے، اور یہ خود بھی دوسروں کی طرح اپنی تلاش میں ہے۔ یہ آدمی اب تک تو اپنی خودی کی تشکیل کے لیے خود کو چھوڑ کر خود میں آتا رہا مگر ایک مرحلہ ایسا آ گیا کہ اس نے خود کو چھوڑ تو دیا لیکن خود میں آنے کا راستہ نہ پایا۔ اس منزل کو مسافر کی نظر سے نہیں بلکہ مبصر کی حیثیت سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں پہنچنے کے بعد خودی کو خود کی ضرورت نہیں رہتی۔ یعنی اب میر خود اپنا غیر ہو گیا ہے۔ جو آدمی میر کہلاتا ہے اس کے بارے میں یہ کہنا بھی ٹھیک ہے کہ یہ میر ہے، اور یہ کہنا بھی درست ہے کہ یہ میر نہیں ہے۔ اس تصور کا ہاتھ تھام کر اس شعر کے اندر داخل ہو جائیں تو احساس ہوگا کہ یہ ایک گھر ہے جسے میں اپنا کہہ سکتا ہوں۔ اب اس گھر کی تزئین اور اسے بھرا پرا رکھنا میری ذمہ داری بھی ہے اور میرے اختیار میں بھی ہے۔ یعنی اب آپ آزاد ہیں کہ اس شعر کو اپنے معانی دیں۔ اس آزادی کو استعمال کرتے ہی احساس ہوگا کہ آپ کے اندر مکین بننے کی جتنی صلاحیت ہے وہ اس گھر میں رہنے کے لیے ناکافی ہے۔ اور آپ کے پاس اتنا سامان ہی نہیں ہے کہ اس گھر کے ایک گوشے کو بھی بھرا اور سجایا جا سکے۔ اس تہی دستی اور افلاس کا ازالہ ہو سکتا ہے بشرطیکہ آپ اپنی پوزیشن بدل لیں۔ نئی پوزیشن یہ ہوگی کہ آپ مکان ہیں اور یہ گھر مکین۔ یہ realization یوں سمجھیں کہ جیسے آپ کی re-subjectivization ہے۔ اب آپ لفظ ہیں اور یہ شعر آپ کا content۔ یہ ایک گر ہے جسے استعمال کر کے نہ صرف یہ کہ آپ کسی بھی بڑے شعر کو اپنے اندر پیدا ہونے والے

بڑے خیال اور بڑے حال میں ڈھال سکتے ہیں بلکہ اس سے کہیں بڑھ کر کلام اللہ کے حرف حرف کو اپنی ذہنی و روحانی تخلیقِ نو کے لیے کلمۂ کن بنا سکتے ہیں۔ یہ کرنے کی عادت ڈالیں، مجھے یقین ہے کہ جلد ہی آپ کے دل سے میرے لیے دعا نکلے گی۔

خود قیامت شو، قیامت را ببیں

دیدنِ ہر چیز را شرط است ایں

(خود قیامت ہو جا اور قیامت کو دیکھ لے۔ ہر چیز کو دیکھنے کی یہی شرط ہے)

منتشر حالت ہی میں سہی مگر اس شعر پر تقریباً ساری ضروری باتیں ہو گئیں۔ ایک نکتہ ابھی سوجھا ہے کہ یہ جو آپ کو گم کیا میں آپ ہے یہ صرف شخصی خودی نہیں ہے بلکہ نفسِ خودی ہے۔ یا اس سے نیچے اتر کر یوں کہہ لیں کہ میرے نے خودی بلحاظِ وجود کو بھی تج دیا اور خودی باعتبارِ شعور کو بھی۔ لیکن یہ معنی مرادِ شاعر یقیناً نہیں ہے لیکن شعر ایسا ہے کہ اپنے حدود کو توڑے بغیر اس معنی سے نسبت کو قبول کر سکتا ہے۔ اس پر بھی ذرا غور کیجیے گا۔

پانچویں غزل

چمن میں گل نے جو کل دعویٰ جمال کیا
جمالِ یار نے منہ اُس کا خوب لال کیا

یہ ہماری روایت ہے کہ عاشق اپنے محبوب کو سب سے زیادہ حسین ثابت کرنے کے لیے عالمِ فطرت میں مظاہر جمال سمجھی جانے والی چیزوں سے جھگڑتا رہتا ہے اور ان کی تحقیر کا موقع ڈھونڈتا رہتا ہے۔ اس طرح تختۂ مشق بننے والوں میں گل سرِ فہرست ہے۔ گل کو نیچا دکھانے کے لیے عاشق ہر حربہ استعمال کرتا ہے۔ طنز، توہین، تمسخر، طعنہ اور کبھی کبھی ایک مکارانہ تعریف۔ لگتا ہے کہ عاشق کے دل میں کہیں ایک ڈر چھپا ہوا ہے کہ غیر جانبداری سے موازنہ کرنے پر گل کو میرے محبوب سے زیادہ حسین قرار دیے جانے کا امکان ضرور پایا جاتا ہے۔ اس اندیشے سے وہ یہ سب کچھ کرتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ فطرت کے ساتھ مقابلے بازی کا رویہ روایت کی بالاتر سطحوں پر نہیں پایا جاتا۔ وہاں اگر کوئی موازنہ کیا بھی جاتا ہے تو وہ حقیقت و صورت کی منطق پر ہوتا ہے۔ تو بہر حال، اب شعر کے تجزیے کی طرف توجہ کرنی چاہیے۔

مضمون کے لحاظ سے یہ کوئی خاص شعر نہیں ہے۔ ایک بالکل عام سی بات کو ایک بچگانہ مبالغے کے ساتھ بیان کر دیا گیا ہے۔ اور اس بیان میں بھی ایک پھکڑ پن سا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ گل کی ایسی تیسی کروانے والا محبوب بھی بس یونہی سا ہے اور ایسی تیسی کرنے والا عاشق بھی بازاری مزاج رکھتا ہے۔ وہ بس اس روایت سے فائدہ اٹھا رہا ہے جس میں جمال اور ظہورِ جمال کو اصولِ ہستی مانا جاتا ہے اور اس کی بنیاد پر انسان کو عالمِ فطرت سے بڑا اور جامع مظہرِ جمال سمجھا جاتا

ہے۔ روایت اگر زندہ ہو تو لفظ کا نظامِ معنی اس کے مستقل تصورات سے تشکیل پاتا ہے اور لفظ کی مابعد الطبیعی جہت بھی اتنے ہی عموم کے ساتھ مروج ہوتی ہے جتنی کہ وہ جہت جس سے لفظ روزمرہ کے کسی تجربے اور مشاہدے کا عنوان بنتا ہے۔ یعنی خاص اور منتہائی معنی بھی روزمرہ کے معنی کی طرح اس روایت میں معروف ہوتے ہیں۔ ایسی روایت میں کسی سامنے کی بات پر دلالت کرنے والا لفظ بھی اپنے منتہائی معنی سے خالی اور منقطع ہو کر بولا اور سنا یا لکھا اور پڑھا نہیں جاتا۔ اس طرح حقیقت کے شعور کے ساتھ صورت کے فہم کا عمل چلتا رہتا ہے اور زندگی کے عام سے تجربات میں بھی ذوقِ وجود شامل رہتا ہے۔ لیکن روایت بھی انسان کی طرح سامانِ زیست کے ساتھ اسبابِ مرگ بھی رکھتی ہے۔ اس کے اندر ہی اس کی نفی کا عمل بھی چلتا رہتا ہے۔ یہ عمل قابو میں رہے تو اثبات کو تقویت پہنچاتا ہے اور اسے ترمیم اور تنوع کے ساتھ وسعت پذیر رکھتا ہے۔ لیکن اگر قابو سے باہر ہو جائے تو روایت کی عمارت کے ستون ایک ایک کر کے تیزی یا آہستگی سے گرنے لگتے ہیں۔ میر جس زمانے میں تھے، اس زمانے میں روایت کا ایجابی تسلسل اور تخلیقی حرکت تقریباً رک چکی تھی اور اس عمارت کے انہدام کے اسباب اس کی بقا کے اسباب پر غالب آ چکے تھے۔ اس وقت کا تہذیبی نظامِ حرکت اپنی روایت کے لیے تخریبی ہو چلا تھا، تعمیری نہیں رہا تھا۔ اس انحطاط کا بڑا اظہار اُس ابتذال کی صورت میں ہوا جس نے ذوقِ ہستی ہی کو مسخ کر ڈالا۔ حقائق اور ideals سے جیتی جاگتی نسبت نہ رہ جانے سے وہ سمبلزم بھی vulgarize ہو گیا جو تصور اور تجربے کی فوری عارضی ہیئتوں کو بھی اپنی روایت کے بنیادی تصورِ حقیقت سے مناسبت رکھنے والے خیالات اور احوال میں ڈھالتا رہتا تھا۔ تو اس ابتذال اور پستیِ ذوق کی وجہ سے لفظ میں اٹھان کی حرکت رینگنے میں صرف ہونے لگی۔ یعنی معنی وضعی طور پر حقائق کا مظہر رہتے ہوئے محض صورتوں میں صرف ہونے لگے۔ آسمان کا لفظ تو اپنی خلقی بلندی کے تاثر کے ساتھ باقی رہا لیکن اب یہ چاند اور سورج کا کینوس نہ رہا بلکہ پاتال کا نام بن گیا۔ اور یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ اصولِ تہذیب کو کھوکھلا کر دینے والی گراوٹ کا سب سے گہرا اثر اخلاق پر پڑتا ہے اور سب سے مکمل اظہار شعر و ادب میں

ہوتا ہے۔تہذیب کے پاس آدمی اور لفظ کے علاوہ کیا ہوتا ہے! روایت انھی کی مضبوطی سے کھڑی رہتی ہے اور انھی کی کمزوری سے گر جاتی ہے۔ میر کی شاعری اس المیے کا شکار بھی ہے اور اس کا سب سے بڑا اظہار بھی۔ چونکہ یہ بہت بڑے شاعر ہیں اس لیے لفظ میں موجود اور ممکن دونوں طرح کے معانی تک رسائی رکھتے ہیں اور ان پر تصرف کی قدرت بھی انھیں پوری طرح حاصل ہے۔ لیکن اپنی روایت میں در آنے والے خلا کی وجہ سے ان کی کرامت کے درجے تک پہنچی ہوئی معنی آفرینی بھی حقائق کے شعور اور ان کی احوالی تاثیر سے اول تو خالی ہے، اور اگر خالی نہیں ہے تو منحرف ضرور ہے۔ یہ بات انھی نشستوں میں کہیں کہہ چکا ہوں کہ عشق و حسن کی definition، ان کے مراتب اور ان کے اقدار و احوال روایت کے متعین کردہ ہوتے ہیں۔ میر خود تو بڑے عاشق ہیں مگر ان کا محبوب چھوٹا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ محبوب کے سلسلے میں انھیں کوئی دھوکا ہوا ہے۔ یہ محبوب انھوں نے بقائمی ہوش و حواس پورے اختیار اور اشتیاق کے ساتھ چنا ہے۔ اور ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ اپنے اندر عشقِ حقیقی کی استعداد سے بے خبر ہوں اور محبوبِ حقیقی سے ناواقف۔ ان کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ عشق تو انھوں نے خانقاہ سے لیا لیکن محبوب دلی کے گلی کوچوں سے۔ اور خانقاہ بھی کیا! روایت کے اندرونی زوال نے خانقاہ کو بھی نظام الدین اولیا کی درگاہ نہ رہنے دیا، کسی سرخ پوش قلندر کا چنڈو خانہ بنا دیا۔ ''زاغوں کے تصرف میں عقابوں کے نشیمن۔'' عشق میں پہلی کرپشن ہی نام نہاد خانقاہوں میں ہوئی تھی، پھر شاعری میں وہیں سے آئی۔

تو خیر، آدمی اور لفظ دونوں میں ابتذال داخل ہو جانے کا ہی یہ شاخسانہ ہے کہ میر کی شاعری اردو کی سب سے بڑی شاعری ہونے کے باوجود سمبلوم سے قریب قریب خالی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ روایت کا قصر گر چکا تھا، میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس کے ملبے کا ایک حصہ نہایت ہی صناعی کے ساتھ ایک نئی تعمیر میں کھپا دیا۔ یہ ہے ان کی اس انفرادیت کا سبب جس نے محمد حسن عسکری ایسے جید اور روایت شناس نقاد کو بھی مسحور کر رکھا ہے۔ اور وہ یہ کہ میر عام آدمی کے احساسات و تجربات اور تصورات و خیالات کو زندگی کا مرکز بنا دیتے ہیں اور انھوں نے عام آدمی

ہونے کو آدمیت کا منتہا بنا کر دکھا دیا ہے، جیمز جوائس کی طرح میر نے بھی وجود کی رزم گاہ میں عام آدمی کو فتح دلوائی ہے، وغیرہ وغیرہ۔ ظاہر ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ سب باتیں ٹھیک ہیں مگر عظمت کا یہ درخت روایت کے زوال کے پانی سے سینچا گیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کم از کم آج یہ ساری بحث ہی بے معنی ہے۔ شاعری کے جنگل کا روایت وغیرہ کی چار دیواری کے اندر یا باہر ہونا اسے اچھا برا اور بڑا چھوٹا نہیں بناتا، لیکن شاعری کا بھی ایک تاریخی اور تہذیبی context ہوتا ہے جو اسے سمجھنے میں مددگار ہوتا ہے۔ ان باتوں سے ہم میر کا شعری مرتبہ متعین نہیں کر رہے بلکہ ان کی شاعری کو ذرا اندر سے کھولنے کا راستا تلاش کر رہے ہیں۔ ہم اگر روایت کے متعصب وکیل ہوتے تو درد کو میر سے بڑا شاعر کہتے۔ تو ان معروضات کو کسی غلط رخ پر نہ لے جائیں۔

تو خیر، میں یہ کہہ رہا تھا کہ مضمون کی سطحیت اور فرسودگی کے باوجود اس شعر میں رعایتِ لفظی کی بدولت کچھ خوبیاں ہیں جو اسے خراب شعر کہنے سے روکتی ہیں۔ مطلب تو بس اتنا سا ہے کہ پھول کو اپنے گھر بیٹھے یہ وہم ہو گیا کہ وہ واقعی حسین ہے۔ اس خوش فہمی کی بنیاد پر اس نے دعوائے جمال بھی کر ڈالا۔ جب محبوب نے یہ دعوا سنا تو دوسرے دن چمن میں جا کر پھول کو بس اپنا چہرہ دکھا دیا۔ اسے دیکھتے ہی پھول کو اپنی غلطی کا احساس ہو گیا اور اس کا چہرہ جو پہلے ہی سرخ تھا، شرم سے اور لال ہو گیا۔ منہ کے لال ہونے کا ایک اور سبب بھی ہو سکتا ہے۔ جمالِ یار کا پہلا جلوہ ہی گل کے منہ پر تھپڑ کی طرح پڑا۔ یعنی اس تھپڑ نے اس کا منہ لال کیا۔ منہ لال کیا کا مطلب تو آپ جانتے ہی ہوں گے! منہ پر طمانچے لگانا، اور سخت شرمندہ کرنا۔ اسے بعض لوگوں نے سرخی پاؤڈر لگانے کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے یا بالکل سامنے کا مفہوم غالب رکھا ہے کہ چہرے پر سرخی لیپ دینا۔ جیسا کہ جرأت کے اس شعر میں ہے جو اتفاق سے اسی زمین میں ہے:

جو تیغِ یار نے خونریزی کا خیال کیا
تو عاشقوں نے بھی منہ اس کا خوب لال کیا

یعنی عاشقوں نے رضا کارانہ طور پر اپنے گلے کٹوائے اور تیغِ یار اتنے زیادہ گلوں پر چلی کہ خون اچھل اچھل کر اس کے چہرے تک آتا رہا۔ لیکن جرأت کا کوئی بھروسا نہیں، ہو سکتا ہے کہ انھوں منہ لال کیا کو شرمندہ کرنے ہی کے معنی میں استعمال کیا ہو۔ یعنی عاشقوں نے گردنیں کٹوا کر اسے شرمندہ کر دیا۔ اسی طرح منہ لال کرنے کو ہاتھ سے سزا دینے کے مفہوم میں سودا نے بھی خوب استعمال کیا ہے۔ ان کا شعر بھی اسی زمین میں ہے:

برابری کا تری گل نے جب خیال کیا
صبا نے مار تھپیڑے منہ اس کا لال کیا

بعض پہلوؤں سے یہ شعر میر کے شعر سے اچھا ہے۔ ایک تو اس میں جمالِ یار کی تعظیم زیادہ ہے اور دوسرے اس میں منہ لال کرنے کی منظر کشی زیادہ منطقی ہے۔ محبوب اور گل کے مراتب میں لامحدود فرق ہے۔ گل کو سزا دینے کا کام وہ خود کرتا تو اس میں اس کی کسرِ شان ہو جاتی، اس لیے یہ فریضہ اس کے ایک کارندے نے ادا کیا۔ اسی طرح یہ بھی واضح کر دیا کہ منہ چپٹروں سے لال ہوا ہے۔ اور تھپڑ کی نسبت صبا سے کرنا مشکل کام تھا۔ صبا تو بہت لطیف چیز ہے اس کا تھپڑ سے کیا تعلق! اس مشکل کا حل تھپیڑے سے نکالا گیا جس کے دو معنی ہیں اور دونوں معروف ہیں۔ ہوا کے تند و تیز جھونکے اور تھپڑ۔ سودا کی استادی دیکھیے کہ اس ایک لفظ سے ایسا فائدہ اٹھایا کہ صبا اور تھپڑ میں نسبت اجنبی نہ رہی۔ یعنی صبا کو یہ خیال اتنا برا لگا کہ غصے سے اس کی ساخت ہی بدل گئی اور وہ جیسے تند و تیز جھکڑ بن کے گل پر حملہ آور ہو گئی جو اسی کا گودوں کھلایا تھا۔ میر کے شعر میں گل نے دعوا کیا تھا جس پر اسے سزا ملی یا شرمندگی اٹھانی پڑی، سودا نے تو محض خیال پر گل کا وہ حشر کر دیا جو میر کے یہاں اس کے فعل پر نہیں ہوا۔

تو بہر حال، اس شعر میں منہ لال کرنا کا بالکل عام سا روزمرہ ایک طرح کی تہ داری کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ اس سے ایک ہی سچویشن کو مختلف زاویوں سے دیکھنا ممکن ہو جاتا ہے۔ سچویشن تو بس اتنی ہے کہ گل نے کسی جھونک میں آ کر یہ بڑھک ہانکی کہ حسین تو بس میں ہوں! اس

دعوے پر جمالِ یار کی طرف سے ایک response آیا ہے جس میں سزا کا پہلو بھی ہے، اصلاح کا رخ بھی ہے اور اس دعوے کی tone مدھم کر کے اسے لائقِ تسلیم بنانے کے لیے درکار مدد کی جہت بھی ہے۔ جمالِ یار کو چونکہ خود کو منوانے کی ضرورت ہی نہیں ہے، سبھی اس پر لہلوٹ ہیں لہذا گل کا یہ بچگانہ دعوا اس کے لیے مسکرانے کے سامان سے زیادہ کچھ نہیں۔ ہاں، اس مسکراہٹ میں بہت کچھ ہے؛ طنز، ترس، شفقت، تادیب وغیرہ۔ جمالِ یار نے ایک تو گل کو یہ سمجھا دیا کہ جس سرخ روئی کو تو متاعِ حسن سمجھ رہا ہے وہ بالکل ناکافی ہے اور اس کی بنیاد پر حسین ہونے کا دعوا نہیں کیا جا سکتا۔ پھر اس سرخی میں اتنا اضافہ کر دیا کہ یہ حسین تو بن جائے مگر دعوائے جمال سے باز رہے۔ یہ تو ایک زاویہ ہوا۔ دوسرے زاویے سے دیکھیں تو گل کے دعوائے جمال میں پوشیدہ چیلنج کو جمالِ یار نے قبول کیا اور پھر اسے جی بھر کے شرمندہ کیا۔ تیسرا اینگل یہ ہے کہ گل کے اس تکبر پر جمالِ یار نے اسے سزا دی۔ اپنی ایک ایک جھلک کو طمانچہ بنا کر پے در پے اس کے منہ پر دے مارا۔ طمانچے کھا کھا کر گل کا روئے سرخ جس کے بھروسے پر اس نے دعوائے جمال کیا تھا پہلے سے کہیں زیادہ لال ہو گیا، یعنی واقعتاً حسین ہو گیا۔ تو جمالِ یار کی شان دیکھو کہ اس نے پھول کو ایک نہایت مشرکانہ اور باغیانہ غلطی پر سزا تو دی مگر اس کی غلط فہمی میں حقیقت کا رنگ بھی بھر دیا۔ اب گل کو اجازت ہے کہ خود کو حسین کہے اور کہلوائے مگر یہ بتا کر کہ یہ حسن جمالِ یار کی دین ہے۔ چوتھی جہت یہ ہے کہ جمالِ یار نے غضبناک اور پُرجلال ہو کر گل کے چہرے کو اتنا لال کر دیا کہ وہ باقاعدہ بدصورت دکھائی دینے لگا۔ گویا اس پر آخری درجے میں یہ جتا دیا کہ جس لالی پر تو اکڑ رہا تھا وہی اب تجھے منہ چھپانے پر مجبور کرے گی۔

ان سب زاویوں سے بڑے بڑے معانی اور احوال نکالے جا سکتے ہیں لیکن یہ شعر اتنا معمولی سا ہے کہ کوئی معنوی عظمت اس سے منسوب کرنا اچھا نہیں لگتا۔ البتہ کچھ لفظی محاسن ضرور دیکھ لینے چاہییں۔ دعویٰ جمال اور جمالِ یار میں جمال کے معنی مشترک ہیں اور گل اور یار کے تقابل میں ان ترکیبوں کی اصلی معنویت کچھ یوں ہے کہ ایک جگہ دعوا ہے مگر جمال نہیں اور دوسری جگہ

جمال ہے مگر دعوا نہیں۔ منہ لال کرنے کی کئی پرتیں ہیں جو ہم ابھی کھول چکے ہیں، مگر خوب کا اضافہ بہت پرلطف ہے۔ ایک تو سامنے کا مطلب ہے کہ بہت زیادہ یا جی بھر کے۔ یہ مطلب بھی شعر کے مجموعی مفہوم کا لازمی حصہ ہے۔ لیکن اس میں ایک استادی بھی ہے، اور وہ یہ کہ خوب حسین کو بھی کہتے ہیں۔ اس پہلو سے جمال کے ساتھ اس کی رعایت اور مناسبت ظاہر ہے۔ اسی سے فائدہ اٹھا کر ابھی ہم نے منہ لال کرنے کو beautification کا عمل بھی فرض کیا تھا۔ اور ہاں، منہ بھی خوب استعمال ہوا ہے۔ ایک تو یہ چہرہ ہے اور دوسرا وہ منہ ہے جس سے دعوائے جمال کیا گیا۔ یعنی اپنا منہ دیکھ کر منہ سے دعوائے جمال کیا گیا۔ جمالِ یار نے دونوں کی خوب خبر لی۔ یہ ساری لفظی باریکیاں اگر واضح ہو جائیں تو اس شعر کے عامیانہ پن کی تلافی ہو جاتی ہے۔

فلک نے آہ تری رہ میں ہم کو پیدا کر
برنگِ سبزۂ نورستہ پائمال کیا

قدیم سائنسز میں تخلیق، تقدیر اور تاریخ کا ایک مربوط مکینزم مانا جاتا تھا۔ اس کے پیچھے بنیادی تصور یہ کارفرما تھا کہ پورا نظامِ وجود دو اصول پر قائم اور جاری ہے: فعل اور انفعال۔ فعل، حرکت کے ساتھ اور انفعال، سکون کے ساتھ۔ یہ کائناتِ ہستی کے قطبین (Active and Passive Poles) ہیں۔ آسمان Active Pole ہے، اس لیے متحرک ہے جبکہ زمین Passive Pole ہے اور اس لیے ساکن ہے۔ آسمان جیسے باپ ہے اور زمین جیسے ماں۔ اسی لیے افلاک کو آبائے علوی کہا جاتا تھا اور ان عناصر کو جن سے دنیا یا زمین بنی ہے امہات یا امہاتِ عناصر کا نام دیا جاتا تھا۔ پوری بات تو بہت لمبی ہو جائے گی، ہمارے کام کا حصہ یہ ہے کہ دنیا میں جو چیز پیدا ہوتی ہے اور جو واقعہ جنم لیتا ہے وہ سب گردشِ افلاک کا نتیجہ ہے۔ یہ افلاک متحرک ہیں اور گنتی میں نو ہیں۔ ان میں جو سب سے نچلا آسمان ہے اس کی حرکت سے زمین

پر تخلیق اور تاریخ کا نظام چلتا ہے۔ یعنی زمین کی تقدیر اس آسمان پر لکھی ہوئی ہے جسے یہ اپنی فاعلی حرکت سے productive رکھتا ہے۔ غرض یہ کہ زمین پر جو کچھ ہوتا ہے اس کی ذمہ داری آسمان پر جاتی ہے۔ روایتی شاعری میں فلک کی حیثیت منفی زیادہ ہے اور مثبت کم۔ گو کہ نشاطیہ حالات اور احوال بھی افلاک ہی کی تاثیر مانے جاتے تھے لیکن ان کی نسبت اللہ کی طرف کی جاتی تھی کہ یہ اس کا فضل ہے۔ آسمان کو زیادہ تر شکوے شکایت بلکہ کوسنوں کا ہدف بنایا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آسمان کو مابعدالطبیعی امور اور عشقِ حقیقی کے معاملات میں مؤثر نہیں مانا جاتا۔ آسمان صرف مجازی اور مادی دنیا کا نظام چلاتا ہے۔ اس شعر میں بھی فلک کا یہی کردار ہے جسے سمجھ لیا جائے تو مضمون اور واضح ہو جاتا ہے۔

Theme یہ ہے کہ عشق فنا ہے اور ہمیں اسی عشق کے لیے پیدا کیا گیا ہے۔ یعنی ہمارے موجود ہونے کے لیے شرط ہے کہ فنا کے حقائق اور احوال میں رہیں۔ اس شعر کا خلاصہ تو بس یہی ہے لیکن یہ بات ظاہر ہے میر کی نہیں ہے بلکہ اس روایت کا مسلمہ ہے جس سے معانی اور احوال اپنا استناد (authenticity) حاصل کرتے ہیں۔ میر نے اس روایتی اصول کو شدت سے تجربی بنا دیا ہے۔ اور یہی بڑے شاعر کا کام ہوتا ہے کہ اجتماعی شعور کی تشکیل کرنے والے مکمل طور پر غیر شخصی بلکہ ماورائے ذہن تصورات جن کی ساخت معارف کی سی ہوتی ہے، انھیں ذہن اور احساس کی ان سطحوں میں بھی جذب کر کے دکھا دے جنھیں عام طور پر بڑے بڑے معاملات سے غیر متعلق رکھا جاتا ہے۔ اب آپ اسی شعر کو دیکھیے کہ اس میں موجود پورا مفہوم ذہن سے کسی خاص استعداد کا مطالبہ کیے بغیر سمجھ میں آ جاتا ہے اور اس کی احوالی تشکیل کرنے والے عناصر احساسات میں، یعنی معمول کے احساسات میں کسی سکہ بند روحانی بلندی اور گہرائی کا تقاضا کیے بغیر ایک سیرابی کے ساتھ پوری طرح مانوس حالت میں محسوس ہو جاتے ہیں۔ یعنی ہماری روایت کے تصورِ وجود اور اس میں آدمی کا حقیقی مرتبہ اور ذمہ داری یوں لگتا ہے جیسے بالکل فطری ڈھب سے اپنے ہر مخاطب میں اس کے اندر موجود پورے پن کی حس کے ساتھ منتقل ہو رہے ہیں۔ ہر پڑھنے والا اس یقین پر

ہے کہ میں نے پوری بات سمجھ لی اور پوری کیفیت محسوس کر لی۔ وہ تو جب میر اور اپنے درمیان فرقِ مراتب کا خیال آتا ہے تو پھر آدمی اس بالکل مانوس مضمون اور احساس کو اپنے اندر تشفی بخش حالت میں اتار لینے کے باوجود اندر سے کھنگالنے کی کوشش کرتا ہے تو احساس ہوتا ہے کہ میں تو ایک دریا سے بس اپنا پیالہ بھر لینے میں کامیاب ہو سکا ہوں۔ لیکن یہ احساس بھی سیرابی کی پچھلی حالت کی ناقدری نہیں کرنے دیتا، یعنی فہم اور احساس کے ادھورے پن کو realize کر لینے کے بعد بھی پڑھنے والا اپنی نامکمل سمجھ اور اس تجربے میں اپنی بہت مختصر سی شمولیت کو بھی جیسے اپنی خوش قسمتی پر محمول کرتا ہے اور نارسائی کے اس احساس کو ذہن اور دل میں جگہ نہیں بنانے دیتا جس میں مقصود بے حصولی کی دھند میں لپٹے لپٹے بالآخر غائب ہو جاتا ہے۔ میر کو پڑھتے وقت کم از کم مجھے تو ہمیشہ یوں لگتا ہے کہ یہاں ادھورا فہم اور احساس بھی صرف شعر کی نسبت سے ادھورا ہے، میرے لیے بہر حال پورا ہی ہے۔ شاعری کا مطالعہ اگر آتا ہو تو میر ایسے لوگوں کو پڑھنے والا ذہنی اور احساساتی تسلسل میں رہتا ہے۔ اور تسلسل کا مطلب تو آپ جانتے ہی ہوں گے کہ یہ ناقص کو کمال کا حامل بنائے رکھتا ہے، اور جسے ادھورا پن کہا جاتا ہے وہ اس تسلسل کی شرط اور ضرورت ہے۔ آپ سمجھ گئے ناں کہ کمال کے راستے پر پڑنے والا ہر قدم سفر کا ایک جز ہونے کی وجہ سے تو ادھورا ہوتا ہے مگر منزل کی طرف یکسوئی اسے حالتِ کمال میں رکھتی ہے۔ سو اسے ادھورا کہہ لو تو بھی یہ فخر کی بات ہے اور اسی قدم کو پورا سمجھ لو تو بھی اس میں کوئی غلطی نہیں ہے۔ حقیقت سے نسبت ہر چیز کو ادھورے پن میں پورا اور پورے پن میں ادھورا رکھتی ہے۔ یہ بات اگر نہ سمجھی تو حقائق سے مناسبت رکھنے والا ذہن نصیب ہو گا نہ قلب۔ اب اس پس منظر میں اس شعر کو کھولتے ہیں۔

پہلی اور فوری بات تو یہ ہے کہ عشق فلک الافلاک سے نزول کرنے والا اصولِ وجود ہے لیکن عاشق ایک تاریخی وجود بھی ہے جو فلکِ ادنیٰ کی تقدیرات کے تابع ہے۔ یعنی باعتبارِ حقائق صاحبِ عشق پر فلکِ اول یعنی آسمانِ دنیا کی گردش بے اثر ہے اور بلحاظِ عناصر یہ عاشق ہستی کے زمانی مکانی حدود کا پابند ہے۔ چونکہ میر کی دنیائے عشق میں محبوبِ حقیقی کی حکومت نہیں چلتی لہٰذا ان کے یہاں

عشق کی حقیقتِ فنا ایک وصالیہ passion اور نشاطیہ perspective نہیں بناتی۔ گو کہ میر کی اکثر شاعری کے برعکس اس شعر میں محبوب جسم سے زیادہ ایک آئڈیا ہے لیکن اس کے باوجود کوئی مابعدالطبیعی ذات یا حقیقت نہیں ہے۔ کیونکہ محبوب کے آگے فنا کو پائمالی سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ اور اگر اسے پائمالی کہہ بھی دیا جائے تو بھی اس کے معنی تعمیری ہوں گے، یعنی یہ پائمالی عاشق کے حدودِ عنصری کو مٹی میں ملا کر اس کے وجود کی حقیقی ساخت کی بحالی کا سبب ہوگی۔ یہ تجربہ اگر نصیب ہو جائے تو اس میں کسی المیہ تاثر کی آمیزش عاشق کے احساس اور اظہار دونوں میں محال ہے۔ تو بہر حال، یہ پہلے سے سمجھ لینا چاہیے کہ میر حقائق سے ذہنی اور حسی مناسبت ذرا کم رکھتے ہیں اور یہ معنی، یعنی بڑے معنی کو حرکتِ نزول دے کر احساس تو بنا دیتے ہیں مگر عروج دے کر حقیقت سے نہیں جوڑ پاتے۔ لیکن یہ جاننے کے باوجود ایک عارفانہ افتادِ طبع رکھنے والا قاری بھی میر کے خیال اور تجربے کو اپنے ذوق اور فہم سے relate کر کے دیکھنے میں کوئی مشکل محسوس نہیں کرتا۔ یہ عجیب بات ہے! مثلاً اسی شعر میں ایک ایسی رَو بھی دوڑتی محسوس ہو رہی ہے جو کسی عاشقِ حق کو وجد میں لے آئے۔ اور یہ علم بھی اس وجد میں مخل نہ ہو کہ اس شعر میں جس محبوب کا بیان ہے وہ کوئی اور ہے، محبوبِ حقیقی نہیں۔ میری رائے میں میر سے ان کی مراد کے خلاف استفادہ کر سکنے کا امکان ان کی ایک بے مثل خوبی سے پیدا ہوا ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ یہ شعور اور وجود دونوں کے بہترین اور برترین احوال کو حیاتیاتی سطح تک لے آتے ہیں اور پھر ان کی قدرتِ اظہار ایسی ہے کہ ان کے بیان میں آ کر وہ احوال جیسے عام آدمی کی دسترس میں بھی آ جاتے ہیں جن سے نام کی حد تک ہر کوئی مانوس ہے۔ حتیٰ کہ اس بیان کے بنیادی کردار، یعنی گلی کوچوں میں لوگوں کو پرچانے والا محبوب اور بازاروں میں نظر بازی کرنے والا عاشق بھی اس بیان سے اخذ کی جانے والی تاثیر اور تفہیم پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ اس سے آپ سمجھ لیجیے کہ انسان اتنا قیمتی وجود ہے کہ اس کے اندر جو چیز بھی مکمل ہو جاتی ہے وہ ایک مابعدالطبیعی context میں چلی جاتی ہے۔ کبھی غور کیجیے گا کہ لیلیٰ کا مجنوں اور اللہ کا مجذوب بننے کی بنیادی صلاحیت ایک ہے۔ مجنوں بھی جب لیلیٰ سے اپنے عشق کو اظہار دیتا

ہے تو وہ اظہار اور اس کا سارا content بایزیدؒ کے لیے بھی قابلِ قبول ہوتا ہے اور اس کے تجربات حلاج کے وارداتِ قلب میں کھپ سکنے کے لائق ہوتے ہیں۔ لیکن یہ پھر بھی نہیں کہا جائے گا کہ لیلیٰ اور اللہ اور مجنوں اور بایزیدؒ ایک ہیں۔ یعنی مجنوں کی شاعری کو عشقِ مجازی کا منتہا کہا جائے گا، عشقِ حقیقی کا نہیں۔ پائمال کا لفظ محبوب کی غلطی ہے، عاشق کی نہیں۔ محبوب اگر کوئی competent محبوب ہوتا تو عشق کو اس کی حقیقت یعنی فنا تک واصل کر دینے کے عمل کو پائمالی کا عنوان نہ دیا جا سکتا۔ ہماری روایت میں بہتیرے ایسے اشعار ملیں گے جس میں محبوب قاتل ہے اور عاشق مقتول، محبوب ستمگر ہے اور عاشق ستم زدہ۔ ان میں سے جن اشعار کا مصنف کوئی صوفی ہے، ان میں احوال واحساسات تو شاید بہت زیادہ مختلف نہیں ہوتے لیکن اظہار کا انداز اس طرح کے شعروں سے بالکل الگ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر امیر خسرو کے دو ایک شعر دیکھ لیجیے۔ امیر خسرو کی یہاں اہمیت یہ ہے کہ وہ صوفی نہیں تھے مگر اپنے وقت کے سب سے بڑے صوفی کے عاشق بھی تھے اور محبوب بھی۔ ان کی اصلی اہمیت فنونِ لطیفہ ہی میں ہے، تصوف میں نہیں۔ بہر حال وہ شعر دیکھیے:

کسے نماند کہ دیگر بہ تیغ ناز کشی
مگر کہ زندہ کنی خلق را و باز کشی

(اب تو کوئی نہیں رہ گیا جسے تو حسن کے جلال کی تلوار سے قتل کرے۔ بس یہی صورت رہ گئی ہے کہ ساروں کو دوبارہ زندہ کر اور پھر مار دے)

ہمہ آہوانِ صحرا سرِ خود نہادہ بر کف
بہ امیدِ آن کہ روزے بشکار خواہی آمد

(صحرا کے تمام ہرن اپنا سر ہتھیلی پر رکھے یہی امید لیے گھوم رہے ہیں کہ تو کسی دن شکار کو آئے گا)

میر کے شعر کا سبزۂ نورستہ اور خسرو کے آہوانِ صحرا ایک ہی ہیں اور دونوں شعروں کی سچویشن

بھی مشترک ہے مگر دیکھ لیجیے کہ دونوں کے مضمون اور کیفیت میں ایک مطلق امتیاز پیدا ہو گیا ہے۔ خسرو کے یہاں کوئی المیہ عنصر نہیں ہے، ذرہ برابر شکوہ شکایت نہیں ہے اور فلک کو ان کے بنائے ہوئے منظر میں داخلے کی اجازت نہیں ہے۔ میر کا عشق جذبے کی حیثیت سے صادق ہونے کے باوجود وہ عارفانہ سیاق وسباق نہیں رکھتا جو خسرو کے شعر میں پایا جاتا ہے۔ دونوں شعروں میں محبوب مجازی ہی ہے لیکن امیر خسرو نے اسے شکاری دکھانے کے باوجود شکار ہونے والوں میں خود کو نثار کر دینے کی جو امنگ تصویر کر دکھائی ہے، اس سے یہ منظر ایسا بن گیا ہے جیسے غیب کے کینوس پر بنایا گیا ہے۔ جبکہ میر کے شعر میں سبزۂ نورستہ اور پائمال کیا کے phrases کی وجہ سے یہ ایک حیران کن واقعہ تو بن گیا ہے مگر عشق اور حسن میں اپنی حقیقت کی طرف عروج کرنے والی حرکت نہیں پائی جاتی۔ یہاں عاشق سے ہمدردی کا جذبہ ابھرتا ہے اور محبوب کے لیے کوئی پسندیدگی کا احساس نہیں پیدا ہوتا۔ اور آپ نے دیکھ ہی لیا کہ خسرو کے شعر کا فوری تاثر بھی اور مجموعی تاثر بھی نشاطیہ ہے جبکہ میر کے شعر کا المیہ۔ ہاں، یہ ٹھیک ہے کہ اس المیے میں ایک شکوہ اور طنطنہ بھی ہے جو اسے رونے دھونے کا موضوع نہیں بننے دیتا۔ لیکن بھائی، دونوں کا فرق اپنی جگہ، دل بہر حال یہی چاہتا ہے کہ یا تو آہوانِ صحرا میں شامل ہو جائیں یا سبزۂ نورستہ ہی بن جائیں۔ عشق کا اقتضائے فنا بہرصورت پورا ہو جائے گا۔ اس شعر میں تو نہیں البتہ بہتیرے مقامات پر میر کے یہاں یہ اقتضا اتنا طاقت ور ہے کہ عاشق کے لیے محبوب کی حیثیت بھی ثانوی ہو جاتی ہے۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے تینوں بڑے شاعروں کے یہاں محبوب مرکزِ عشق کی پوزیشن پر برقرار نہیں رہ پاتا۔ غالباً اس کا سبب یہ ہے کہ فارسی روایت کے برعکس ہمارے یہ تین سب سے بڑے شاعر، یعنی میر، غالب اور اقبال صوفی نہیں ہیں۔

یہ باتیں جو ابھی کی ہیں، یہ شعر کی رسمی مدرسانہ تشریح کی روایت سے تو یقیناً غیر متعلق ہیں لیکن انھیں ذہن میں رکھے بغیر آدمی شاعری کا معیاری فہم اور ذوق نہیں پیدا کر سکتا۔ اور ویسے بھی ہم شارح کی ذمہ داری ادا نہیں کر رہے بلکہ شاعری پر گفتگو کر رہے ہیں، مبصر کی حیثیت سے اور

ناقد کی حیثیت سے۔ شاعری پڑھنے کا یہ طریقہ نہیں ہے کہ مرادِ شاعر کی کھوج لگائی جائے۔ شاعر کی مراد کو جاننا بلاشبہ مفید ہے مگر اسی کو مان کر فارغ ہو جانا، یہ قاری کی کام چوری ہے۔ شاعری اکثر غیر ارادی ہوتی ہے، یعنی شاعر معنی کو باضابطہ ترکیب دے کر اسے موزوں کرنے کا کام نہیں کرتا۔ اس کے جو تخیلات، تجربات وغیرہ شعر میں ڈھلتے ہیں، اکثر ان کا علم اسے شعر کہنے کے بعد ہوتا ہے۔ شعر کا content زیادہ تر اپنے اظہار سے پہلے خود شاعر کے لیے قابلِ شناخت نہیں ہوتا۔ یہ بات بھی درست ہے کہ شاعری کا ایک اچھا خاصا حصہ، خصوصاً بڑی کہلانے والی شاعری کا، ایک فکری تنظیم بھی رکھتا ہے۔ وہاں شاعر اپنے کسی فکر یا نظریے کی جمالیاتی تشکیل کرتا ہے۔ اس طرح کی شعری روایت میں منشائے متکلم پڑھنے والے کی آزادی پر ترجیح رکھتی ہے لیکن اس آزادی سے مکمل طور پر دستبرداری کا مطالبہ وہاں بھی نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری مسلسل نمو اور غیر محدود تنوع کی قوت سے خالی ہو جائے تو اس کا شاعری ہونا ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔ نمو اور تنوع کا یہ عمل ضروری ہے کہ قاری کے اندر بھی جاری رہے۔ اس پہلو سے یہ قول غلط نہیں ہے کہ شعر کی تخلیق اول شاعر کے ہاتھوں ہوتی ہے مگر اس کی تخلیقِ ثانی کی ذمہ داری قاری اٹھاتا ہے۔ پہلی تخلیق زیادہ تر غیر شعوری ہوتی ہے اور دوسری اکثر و بیشتر شعوری۔ ایک qualified reader اس تخلیقی لاشعور میں کوہ پیمائی یا غواصی کا کام کرتا ہے جس کا ایک حصہ کسی خاص متن کی صورت میں شاعر یا مصنف پر منکشف ہوا ہوتا ہے۔ اس متن کو ایک دروازے کی طرح کھولا جاتا ہے تاکہ وہ قصر اندر سے سیر کر لیا جائے جس کا یہ دروازہ ہے۔ یہاں مخاطب بدل کر ابنِ عربی کے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ اے گروہِ شعرا! ہم بھی وہیں سے لیتے ہیں جہاں سے تم لیتے ہو۔

تو بہر حال، معنی، متن اور فہم کی بحث بہت دقیق ہے۔ سرِ دست اپنی ضرورت کے مطابق اس کا ایک جز بیان کیا ہے، تفصیل پھر کبھی سہی۔ میر ایسے بڑے شاعر پڑھنے والے کی تخلیقی استعداد بڑھا کر اسے اپنی آزادی کے تمام تقاضے پورے کرنے کی دعوت یا چیلنج دیتے ہیں جسے انکسار کے ساتھ اور امتحان کی حیثیت سے قبول کیے بغیر انھیں پڑھنے کا حق ادا نہیں کیا جا سکتا۔ آپ سمجھ گئے

ناں کہ اپنی تخلیقی آزادی کو جذبہ ممنونیت کے ساتھ استعمال کر کے ہم شعر کی تاثیر کے ذہنی اور حسی پھیلاؤ کے عمل میں اس طرح شریک ہو جاتے ہیں کہ اس شعر کی معنویت اور کیفیت ہمارے لیے بالواسطہ نہیں رہتی بلکہ ہم خود اس کا subject بن جاتے ہیں اور وہ معنویت اور کیفیت ہمارا ہی خیال اور تجربہ بن جاتی ہے۔ اس لحاظ سے ہر متن تحدیدِ معنی سے زیادہ تحریک معنی ہوتا ہے۔ اس میں چھپی ہوئی معنی خیزی کی قوت کو دریافت کرنا اور بیدار رکھنا قاری کا شاید سب سے ضروری کام ہے۔ اور ویسے بھی شعور کی تشکیل اور وجود کی تعمیر کرنے والے معانی اور احساسات بانجھ نہیں ہوتے۔ ایک معنی اظہار پا کر ہزار معانی کے ظہور کا سبب بنتا ہے اور ایک احساس ہزار احساسات کی پیدائش کا محرک ہو جاتا ہے۔ بس شرط یہ ہے کہ اظہار اپنے مسلمہ معیار سے فروتر نہ ہو۔

تو اس پس منظر میں یہ شعر مختلف سچویشن، دلالتوں اور کیفیتوں کا حامل اور محرک نظر آتا ہے اور اپنے پڑھنے والے سے یہ تقاضا کرتا دکھائی دیتا ہے کہ مجھے متکلم بن کر پڑھو اور re-contextualize کرو، یعنی مجھے اپنے سیاق وسباق میں سمجھو اور محسوس کرو۔ اس کا یہ تقاضا سن سکیں تو آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ متن میں لفظ مصنف کی ملکیت ہوتا ہے اور معنی قاری کی۔ اور لفظ کا بھی یہ حال ہے کہ اس میں تعیم (generalization) اصل ہے اور تخصیص (particularization) اضافی۔ تو اس پہلو سے مصنف کی ملکیت بھی جزوی، عارضی اور اضافی ہوتی ہے۔ قاری کی آزادی درحقیقت لفظ کے جوہرِ تعیم سے جواز پاتی ہے اور اسی پر استوار ہوتی ہے۔ یہ بات انھی نشستوں میں ایک مرتبہ پہلے بھی ہو چکی ہے کہ لفظ کا عموم کئی طرح کی تخصیصات کا حامل ہوتا ہے۔ اس لیے مصنف کی مراد اور قاری کے ادراک میں مطابقت تعیم کے دائرے میں ضروری ہے اور تخصیص کے دائرے میں غیر ضروری۔ مثال کے طور پر اس شعر میں فلک، تری رہ، ہم اور پائمال بنیادی الفاظ ہیں۔ اگر چاہیں تو سبزۂ نورستہ کو بھی ان میں شامل کر لیں کیونکہ اس کی آواز اور تصویر باقیوں کے مقابلے میں زیادہ بلند آہنگ ہے۔ اب فلک جو شعر کا سب سے طاقت ور کردار ہے، اس کا صرف آسمان ہونا قطعی ہے، یا یوں کہہ لیں کہ ظالم و جابر آسمان۔

یعنی اسے context کی ہزار تبدیلیوں کے باوجود زمین یا مادرِ ارض نہیں سمجھا جا سکتا۔ لیکن اس کے بعد یہی فلک کچھ نسبتوں کو قبول کر لینے کے نتیجے میں اپنا اپنا آسمان بن جاتا ہے۔ اس بادشاہ کا آسمان اور ہے جس کی بادشاہت چھن گئی، اس عاشق کا فلک بالکل مختلف ہے جس پر ہجر مسلط رہا، اس عارف کے لیے آسمان اور اس کی ستم گری اپنا ہی ایک مفہوم رکھتی ہے جس کی معرفت ہمیشہ ناقص رہی، وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح تری رہ میں جو تُو ہے وہ بھی اس بات سے مشروط ہے کہ من کون ہے اور رہ بھی مسافر کے تشخص کے مطابق ہے۔ یہی صورت ہم کی بھی ہے، یہ کل بنی نوع انسان بھی ہو سکتی ہے اور کوئی خاص طبقہ بھی، جیسے عاشقوں کا طبقہ، مجاہدوں کا طبقہ، مومنوں کا طبقہ، کافروں کا طبقہ، وغیرہ۔ علاوہ ازیں سبزۂ نورستہ اور اس کی پائمالی مفہومی اشتراک رکھنے کے باوجود ایک حالت اور ایک منظر تک محدود نہیں ہے۔ سبزۂ نورستہ کی تصویر بنانے بیٹھیں تو چار آدمی چار الگ الگ تصویریں بنائیں گے۔ اور پائمالی کی منظر کشی میں بھی یکسانی ممکن نہیں ہے۔ تو پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ اس شعر کے چار قاری اس سے ایک ہی مفہوم، ایک ہی سچویشن اور ایک ہی تجربہ اخذ کریں! تو جناب، اس شعر کو دیکھنے کا طریقہ یہ ہے کہ تعمیم کا تناظر بھی استعمال کیا جائے اور تخصیص کے perspective کو بھی معطل نہ رہنے دیا جائے۔ اس طریقے پر عمل کیا جائے تو شعر کا تعمیمی مطلب یہ ہوگا کہ دنیا ایک تھیٹر ہے جس میں شروعِ زمان سے لے کر آخرِ زمان تک ایک المیہ ڈراما چل رہا ہے جس کا مرکزی کردار انسان ہے اور اس کا مصنف اور ہدایت کار آسمان ہے جو بنانے کی قدرت بھی رکھتا ہے اور مٹانے کی بھی۔ لیکن اس کا بنایا ہوا یہ مرکزی کردار یعنی انسان جب خود کو حقیقتاً موجود سمجھنے لگتا ہے اور اس حیثیت سے اپنا تشخص اور مقصودِ ہستی منتخب کر لیتا ہے تو پھر یہی آسمان ایک سفاک کھلنڈرے پن کے ساتھ اس کے مقصود یا محبوب کو اس کے لیے destructive بنا کر اسے اس طرح فنا اور معدومیت کے پروسس میں ڈال دیتا ہے کہ اپنے مٹنے کا عمل ہی اس کے لیے ہونے کا واحد تجربہ بن جاتا ہے۔ یہی اس کردار کا اسکرپٹ ہے کہ وہمِ وجود کو حقیقت جانتے ہوئے معدومیت کے تجربے سے گزرتا رہے۔ لیکن یہ اسکرپٹ خود اس کردار

کے علم میں نہیں ہے۔ اس کی یہ بے خبری ہی اس کھیل کو المیہ بناتی ہے ورنہ آسمان کے لیے تو یہ سب کچھ بہت comic ہے۔

اب دوسرا مرحلہ یہ ہے کہ تعیم کے دائرے میں رہتے ہوئے اس سچویشن کو تخصیص کی عینک سے دیکھا جائے۔ یہ ہمیشہ یاد رہے کہ تخصیص کا وجود تعیم پر منحصر ہوتا ہے۔ تعیم جیسے ایک بڑا شہر ہے اور تخصیص اس کا کوئی مقام یا مکان۔ اس لیے خود تخصیص کو اپنی validity کے لیے جس اصولِ عام کی حاجت ہے وہ یہ ہے کہ وجود و عدم کے جس orderdialectical میں انسان کو پیدا کیا گیا ہے وہ اس کے اندر من و تو کے قطبین کی صورت میں internalize ہوا ہے۔ من جیسے دعوا ہے اور تو ردِ دعوا۔ من وجود کا نمائندہ ہے اور تو عدم کا۔ اس المیے کے خالق اور مصنف یعنی فلک نے ستم ظریفی یہ دکھائی کہ من و تو کے اٹل تضاد کو من سے غائب کر کے اور تو میں برقرار رکھتے ہوئے تو کو من کا مقصود اور مطلوب بنا دیا یعنی دشمن کو محبوب باور کروا دیا۔ اب من اپنے حصے کا رول ادا کر رہا ہے اور تو اپنے اسکرپٹ پر چل رہا ہے۔ ظالم و مظلوم اور قاتل و مقتول دونوں برابر کے مجبور ہیں۔ تو اب اس سے بڑا المیہ کیا ہوگا کہ خود ظالم بھی مظلوم ہے۔ ظاہر ہے جبر ظلم کی انتہائی شکل ہے اور مجبوری قانونِ وجود بن جائے تو ظالم بڑا مظلوم ہوتا ہے اور مظلوم چھوٹا۔ چونکہ من تو کی مجبوری سے ناواقف ہے لہذا اس کا رویہ شکایت اور افسوس کا ہے جس سے المیے کی سطح گر جاتی ہے۔ المیہ تو اصل میں تو کا مقدر ہے جسے وجود دشمنی کے ساتھ پروگرام کیا گیا ہے۔ اسے محبوب بنا کر عاشق کو نابود کرنے پر مامور کیا گیا ہے۔ غور کیجیے بلکہ محسوس کیجیے کہ عاشق کا محبوب کے بغیر ہونا چھوٹا المیہ ہے اور محبوب کا عاشق کے بغیر رہ جانا بڑا المیہ ہے۔ کیونکہ عاشق کو اپنے استناد (authenticity) کے لیے محبوب کی لازمی ضرورت نہیں ہے مگر محبوبیت عاشق کے بغیر محال ہے۔ عاشق محبوب کی نفی کا متحمل ہو سکتا ہے لیکن محبوب عاشق کی نفی afford نہیں کرتا۔ تو جبر کی حرکیات میں جو المیہ تقدیر کی طرح کرافٹ کیا گیا ہے اس کے ادراک و احساس کی forms بھی خود اسی کی طرح غیر حقیقی اور توہماتی ہیں۔ یعنی کیسی ہیبت ناک ٹریجڈی ہے جس نے محسوس کو بھی موہوم بنا ڈالا۔ اب یہ وہ مطلب ہے جسے

شعر سے برآمد تو یقیناً نہیں کیا گیا لیکن اسے شعر میں موجود تحریک معنی کا نتیجہ قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

اب تیسرا مرحلہ یہ ہے کہ تعمیم کے بڑے روزن سے ہٹ کر اس شعر کو خود سے relate کرنے کے لیے تخصیص کی چھوٹی چھوٹی کھڑکیوں سے دیکھا جائے۔ مثلاً:

۱- دنیا میں دو طرح کے آدمی ہیں۔ ایک عقل والے اور دوسرے عشق والے۔ عقل والے اس دنیا سے ایک طرح کا فاتحانہ تعلق رکھتے ہیں اور یہاں موجود عناصرِ بقا کو اپنی تعمیر میں استعمال کرتے ہیں۔ جبکہ اہلِ عشق کسی پر نثار ہو جانے کا جذبہ لے کر پیدا ہوتے ہیں لیکن جب وہ یعنی محبوب مل جاتا ہے تو اس کی کشش اور اسے پانے کی امنگ ان کی خواہشِ فنا میں پیچیدگی سی پیدا کر دیتی ہے۔ اب عاشق حالتِ وصال میں فنا ہونا اور اس فنا کے تجربے سے پوری طرح گزرنا چاہتا ہے۔ وہ محبوب سے نہیں بلکہ محبوب میں فنا ہونا چاہتا ہے۔ دوسری طرف محبوب کی فطرت یہ ہے کہ وہ عشق کو تو دیکھتا ہے، عاشق کو نہیں۔ اس کی نظر میں عشق کے داعیِ فنا کو پورا کرنے کے لیے اسے عاشق کے تعین سے پاک کرنا ضروری ہے۔ اس لیے محبوب کا عاشق کے ساتھ رویہ جارحانہ اور ظالمانہ ہوتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی محبوبیت کو جس کامل اور حقیقی عشق کی ضرورت ہے، عاشق میں آ کر وہ عشق corrupt ہو گیا ہے۔ گویا محبوب عاشق کو اپنی توہین سمجھتا ہے مگر اس طرف نظر نہیں ڈالتا کہ خود حسن کے ساتھ اس کی نسبت بھی ویسی ہی جزوی، عارضی بلکہ تخریبی ہے جیسی کہ عاشق کی عشق کے ساتھ ہے۔ وہ اپنی حقیقت سے منقطع رہ کر عاشق کی حقیقت پر اصرار کرتا ہے۔ ایسا محبوب چونکہ خود جمال کے آئیڈیل پر پورا نہیں اترتا لہٰذا اس سے عاشق کو فنا کا جو تجربہ حاصل ہوتا ہے وہ fulfilling نہیں رہتا اور اس میں شکوہ شکایت اور رنج و غم کا عنصر داخل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ یہ فنا تو ایک ادھورے محبوب کی خود غرضی کا نتیجہ ہوتی ہے، یہ بھلا عاشق میں بامرادی کا حال کیسے پیدا کر سکتی ہے۔

۲- عاشق لاکھ سچا ہو، محبوب کی مسلسل دھتکار اور ستم کاری اسے اس حال کو پہنچا دیتی ہے کہ وہ عشق کو اپنی بدنصیبی سمجھنے لگتا ہے۔ کیونکہ عشق سچا ہے لہذا وہ اس بدنصیبی کی شکایت محبوب سے نہیں بلکہ تقدیر سے کرتا ہے۔ اور پھر یہ شکایت بھی اتنی مضبوط بلکہ شاید اتنی حقیقی نہیں ہے کہ وہ بدنصیبی کے اس پھندے سے نکلنے کی مضبوط خواہش اور سنجیدہ کوشش کرے۔ یہ شخص ایک سخت گیر استاد کے اس جاں نثار شاگرد کی طرح ہے جو تھپڑ لگنے پر روتا ہے مگر اگلے تھپڑ میں تاخیر ہو جائے تو فکر مند بھی ہو جاتا ہے۔

۳- جب تک محبوب نہیں ملا تھا، عاشق خود کو عاشقِ صادق سمجھتا تھا۔ وہ مل گیا تو پتا چلا کہ عشق اپنے بس کی بات نہیں ہے۔ مگر اب بہت دیر ہو چکی تھی۔

کھیل لڑکوں کا سمجھتے تھے محبت کے تئیں
حیف ہے ہم کو بڑا اپنی بھی نادانی کا

اس شعر کا مرکزی کردار اپنے طبقے یا عشق کی تقویم پر پیدا ہونے والے انسانوں کی نمائندگی کرتے ہوئے کہہ رہا ہے کہ ابھی ہم وجود کی زمین سے اُگے ہی ہوتے ہیں اور اپنا موجود ہونا experience کرنا شروع ہی کرتے ہیں تو ہمیں پائمال کر دیا جاتا ہے۔ یعنی عشق ہمارا جوازِ ہستی ہے مگر المیہ یہ ہے کہ جیسے ہی ہم عاشق بننے کے لائق ہوتے ہیں، ہمیں مٹا دیا جاتا ہے۔

فلک نے ایسا نظامِ ہستی بنایا ہے کہ عشق کمزوری سے مشروط ہے اور حسن طاقت سے۔ یہاں عاشق کو اپنی حقیقی قوت سے دستبردار ہونا پڑتا ہے اور محبوب کو اپنی واقعی کمزوری سے۔ دونوں اپنی اپنی اصل سے پورا تعلق پیدا کرنے میں ناکام ہیں۔ بس فرق اتنا ہے کہ یہ ناکامی اور نقص محبوب کے لیے سببِ وجود ہے اور عاشق کے لیے موجبِ فنا۔ یہ وجود اور یہ فنا دونوں اپنی اپنی جگہ ادھورے ہیں تاہم ادھورا وجود موجودیت کا اثبات بہرحال کرتا ہے لیکن ناقص فنا معدومی کے لائق نہیں چھوڑتی۔ آپ سمجھ رہے ہیں ناں کہ اپنی حقیقت سے پوری طرح متصل نہ رہنے کے باوجود محبوب موجودیت کے دائرے ہی میں رہتا ہے جبکہ عاشق ترکِ وجود کے بعد بھی معدوم ہونے

میں ناکامی کے سوا کچھ حاصل نہیں کرتا۔ محبوب عاشق کے بغیر موجود رہنے میں کامیاب ہے اور اس بچارے کو محبوب کے آگے معدوم ہونے میں بھی فنا میسر نہیں آتی۔ یہ پھر پائمالی وغیرہ کے احساس کو اس فنا کا استعارہ بنانے پر مجبور ہے جو اسے نصیب نہ ہو سکی۔ محبوب تو چلو ادھوری ہی سہی مگر ایسی کامیابی ضرور رکھتا ہے جسے کامیابی کا عنوان دیا جا سکے لیکن عاشق تو گویا absurdize ہو چکا ہے، اسے ناکام کہا جا سکتا ہے نہ کامیاب۔ اگر ناکامی ہی مکمل ہوتی تو بھی ایک بات تھی، اس غریب کے ساتھ تو ایسا بھی کچھ نہیں ہوا۔ اب یہ مجبور ہے کہ اپنی بے حقیقتی اور بے بسی کی وجہ سے جس پائمالی سے گزرا ہے کم از کم اس میں ایک المیاتی شدت پیدا کر دے تا کہ ناکامی بے معنی ہونے کے باوجود ایک تاثر میں تو ڈھل جائے۔ اور اس تاثر کو بھی انفرادی کی بجائے اجتماعی رنگ دیا گیا ہے۔ یعنی ناکامی کو کوئی گہرا المیاتی تجربہ بنانے کے بجائے اسے ایک تقدیری جبر بنا دیا گیا ہے جسے معمول کے مشاہدات کی تائید حاصل ہے اور اس کا تجزیہ نہیں کیا جاتا۔

محبوب عاشق کو اپنے لیے خطرہ سمجھتا ہے۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ وہ عاشق کے تصورِ حسن پر پورا نہیں اتر سکتا۔ اور دوسرا یہ کہ وہ آپ ہی اپنا عاشق رہنا چاہتا ہے اور اچھی طرح جانتا ہے کہ اس عاشق کا عشق اس کی نرگسیت سے کہیں زیادہ طاقت ور، پر احوال، بے نفس، عاجزانہ، بے خودانہ اور بامعنی ہے۔ اس عشق کا موضوع بن کر محبوب کے اندر اپنی کمتری کا احساس یقینی ہے جو اسے اپنا عاشق نہیں رہنے دے گا۔ اسی لیے وہ وصال کی نوبت نہیں آنے دیتا اور فراق کے پردے میں خود کو چھپائے رکھتا ہے۔ یہ پردہ اٹھ جائے یا تھوڑا سا بھی سرک جائے تو محبوب کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ عاشق اس کے ظلم و ستم کی طرف متوجہ رہے اور اس ظلم و ستم کو جلال کا نام دیتا رہے، محبوب کے واقعی جمال کی طرف اس کی نظر نہ جائے۔ اور ظاہر ہے کہ جلال آنکھ اٹھانے کی اجازت نہیں دیتا اور آنکھ جھکائے رکھنے کو باعثِ طمانیت بنائے رکھتا ہے۔ تو اب صورتِ حال یہ ہے کہ عاشق نے عشق کو کمزوری بنا کر غلطی کی اور اس کی سزا بھگت رہا ہے اور ادھر محبوب نے اپنے جمال کی بے اصلی کو چھپانے کے لیے جلال کا نقاب اوڑھنے کا جو مکر کیا وہ سفاک اور دغاباز آسمان

کی scheme of things میں کامیاب رہا۔تو اس شعر میں المیہ یہی ہے کہ محبوب نے حسن کو طاقت سے بدل کر اپنی نا اہلی کو عاشق کی نظر سے چھپالیا۔فنا کے گھاٹ اسے اترنا چاہیے تھا مگر فلک کی مکاری کی وجہ سے عاشق کو شکار بننا پڑا ایک ایسی فنا کا جو خود جھوٹی تھی مگر اس کا احساس سچا تھا۔ حقیقی فنا تو وہ ہوتی جس کی لپیٹ میں پہلے محبوب آتا اور پھر عاشق۔ یہ تو نری destruction ہے جو عاشق کے حصے میں آئی۔

دنیا کا آغاز بھی فنا ہے اور انجام بھی۔اس کے مرکز میں ایک آگ جل رہی ہے اور اس کے باسی اس کا طواف کرر ہے ہیں۔ دنیا میں حرکتِ وجود طواف کی حرکت کی طرح ہے جو عدم کے الاؤ کے گرد کیا جارہا ہے۔ ہر طواف کرنے والے کی کوشش یہ ہے کہ وہ دوسرے کو اس الاؤ میں گرادے اور خود کو اس سے دور رکھے۔ یہ کشاکش مختلف عنوانات کے ساتھ جاری ہے۔امیری غریبی،قوت و ضعف،علم وجہل،مرد وعورت،وغیرہ۔ عاشق اور محبوب بھی اسی مطاف میں ہیں اور اسی قانون پر چل رہے ہیں۔ عاشق محبوب کی فنا کے درپے ہے اسے اپنا خیال یعنی مجازی سے حقیقی بنا کر،اور محبوب عاشق کو معدوم کرنا چاہتا ہے اس کی اصلِ وجود یعنی روحانیت کو جسمانیت میں جھونک کر۔ چونکہ اس سارے ہنگامے کا مصنف فلک ناہنجار ہے،لہذا محبوب عاشق کا خیال بن کر معدوم تو ہے مگر اس کی خبر نہیں رکھتا۔اس بے خبری کی وجہ سے یہ معدومی اس کے لیے نشاطیہ ہے جبکہ عاشق بھی معدوم ہی ہے لیکن اس کی معدومی احساسِ فنا یا یوں کہہ لیں کہ اس کی مطلوبہ فنا نہ بن سکنے کی وجہ سے المیہ بن جاتی ہے۔محبوب عاشق کی فنا کو اپنی بقا پر محمول کرنے کا عادی ہو چکا ہے اس لیے اپنے حال میں مست رہتا ہے۔لیکن عاشق محبوب کی معدومی کو ہجر، بے التفاتی اور قہر و ستم وغیرہ کا عنوان دے کر اس کی بقا کے مفروضے کو اپنی واقعی فنا کا سبب اور محرک بنا لیتا ہے۔ یعنی محبوب ہے تو مجھے نہیں ہونا چاہیے!لیکن یہ سب کچھ وہم در وہم ہے۔ اصل میں یہاں کی بقا بھی جعلی ہے اور فنا بھی دھوکا۔ سب لوگ خواب میں فنا بقا کے تجربے سے گزارے جارہے ہیں۔ یہاں مولانا یاد آ گئے:

می روم سوے نہایات الوصال
من ز تن عریاں شدم، او از خیال
(میں چلا جار ہا ہوں وصال کی انتہاؤں کی طرف - میں جسم سے پاک ہو گیا اور وہ خیال سے)

میر کے شعر میں کیفیت اور معنی دونوں اعتبار سے آہ کا کردار بہت بنیادی ہے۔ اس کلمے میں دراصل ایسی تکلیف کا اظہار ہے جسے بڑی سے بڑی راحت کے بدلے بھی چھوڑا نہیں جا سکتا۔ یعنی عاشق اس صورتِ حال پر المناک تو ہے لیکن اس پر دل سے راضی بھی ہے۔ الم ناکی اور رضامندی اپنی اپنی انتہا پر پہنچ کر جمع ہو جائیں تو المیے کی تکمیل ہو جاتی ہے، اس المیے کی جو نشاطیے کا ضد (opposite) نہیں ہے بلکہ نشاطیہ اس کا ایک جزو ہے۔ یہ یاد رکھیے گا کہ احوال حقیقی ہوں یعنی عاشقانہ ہوں تو ٹریجڈی اور کومیڈی کا امتیاز محض رسمی اور لفظی رہ جاتا ہے۔

اس شعر کی قدرے عامیانہ تعبیر بھی کی جا سکتی ہے۔ مثلاً حسن و عشق کی دنیا کا نظام بھی **فلک** کے ہاتھ میں ہے جس کے سینے میں دل نہیں ہے۔ یہاں محبوب بدمست ہاتھی کی طرح ہے اور یہ ساری دنیا ایک سبزہ زار ہے جسے یہ روندتا پھرتا ہے۔

اس شعر کو صوفیانہ تناظر سے دیکھنے کو جی تو چاہتا ہے لیکن ایسا اس لیے ممکن نہیں ہے کہ صوفی کی رودادِ فنا میں **فلک** کا سرے کوئی کردار نہیں ہوتا۔ اگر ہم زبردستی اس میں سے کوئی صوفیانہ مفہوم برآمد کرنے کی کوشش کریں گے تو یہ صوفی کے ساتھ بھی ناانصافی ہوگی اور شاعر کے ساتھ بھی۔ اور پھر یہ شعر بھی اس لحاظ سے خطرے میں پڑ جائے گا کہ تصوف کی کسوٹی پر اس کا کھوٹا ثابت ہونا یقینی ہے۔

اب اس کے دو ایک لفظی محاسن دیکھے لیتے ہیں۔ آہ کا استعمال تہ داری کے ساتھ ہوا ہے، اور دوسرے ہم کا صیغہ خاصا بامعنی ہے۔ آہ میں ایک عمودی پن ہوتا ہے، اٹھان اور بلندی ہوتی ہے۔ اس رعایت سے یہ آسمان کے ساتھ correspondence کا ذریعہ ہے۔ آہ میں بلندی کا وصف

تو سب کو معلوم ہے مگر یہ کوئی کوئی جانتا ہے کہ یہ گہرائی کی حامل بھی ہوتی ہے کیونکہ یہ دل سے نکلتی ہے۔ بلندی اور گہرائی یکجا ہونے سے المیہ اور نشاطیہ بھی ایک ہو جاتا ہے۔ بلندی کومیڈی کا جوہر ہے اور گہرائی ٹریجڈی کا۔ دونوں کا ادغام ہو جائے تو اس وحدت کا عنوان گہرائی اور المیہ ہوتا ہے، بلندی اور نشاطیہ نہیں۔ یعنی ان کا لفظی تعین ٹوٹ جاتا ہے مگر معنوی تسلسل ایک نئی حرکت کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ میر نے یہاں آہ کو اسی روایتی سیاق وسباق میں باندھا ہے۔ کل ادراک کو کل اظہار بنانے والے اس لفظ کا مفہوم ظاہر ہے صرف شکایت نہیں ہو سکتا۔ اس میں شکایت کی نفی کا جوہر بھی پوری طرح فعال حالت میں موجود ہے اور شکایت پر غالب ہے۔ شکایت پر غالب ہونا بھی ایک چھوٹی اور جزوی بات ہے، یوں کہنا چاہیے کہ اس شکایت میں تشکر کا ایسا وفور سمایا ہوا ہے جس کی سہار شکر کے لفظ میں نہیں ہے۔ اس آہ نے فلک تک شکایت ہی پہنچائی ہے، احساسِ تشکر کو چھپالیا ہے۔ کیونکہ تشکر اس تک پہنچ جائے تو کینہ جُو آسمان اسے اس راستے سے ہٹا کر کسی اور معمولی راستے پر چلنے والا مسافر بنا دیتا۔ یعنی اسے عاشق نہ رہنے دیتا۔

آپ نے اس پر غور کیا کہ میر نے یہاں ہم کا صیغہ کیوں استعمال کیا؟ مجھ کو پیدا کر کہہ دیتے تو بات ایک عام سطح پر زیادہ بامعنی اور پرزور ہو جاتی۔ "فلک نے آہ تری رہ میں **مجھ کو پیدا کر**" کہہ دیتے تو اس شعر کا معنوی اور کیفیاتی سیاق وسباق بھی زیادہ واضح ہو جاتا اور اسے پورے اعتماد سے عشقیہ روایت میں رکھا جا سکتا۔ عشق اپنی روحانی حتیٰ کہ نفسی ساخت میں بھی جس طرح محبوب کی وحدت کا تقاضا کرتا ہے، اسی طرح عاشق کی انفرادیت کا مطالبہ بھی رکھتا ہے۔ اس شعر میں عاشق کی انفرادیت کے اظہار میں بظاہر کوئی رکاوٹ نہیں تھی لیکن اس کے باوجود میر نے جمع کا صیغہ کیوں استعمال کیا؟ میں نے اس شعر کو بار بار دہرایا اور ہر مرتبہ اس احساس میں مزید شدت محسوس کی کہ مجھ بہرحال ہم سے زیادہ بامعنی، کیفیت انگیز اور برمحل ہوتا۔ یہاں ہم تو شاعر کے ذہن میں آنا ہی نہیں چاہیے تھا۔ تو آخر کیا وجہ ہوئی کہ میر نے اس صیغے کو ترجیح دی! خاصی کوشش کے بعد میری سمجھ میں تو یہی تین اسباب آتے ہیں:

۱- مجھ کے استعمال سے تنافرِ صوتی پیدا ہو جاتا۔ ''فلک نے آہ تری رہ میں مجھ کو پیدا کر'' کہتے تو صورتِ حال یہ بن جاتی کہ میں کی گھٹی ہوئی آواز کے بعد مجھ کا میم جو صوت پیدا کرتا وہ ناگوار ہوتی۔ میں مجھ کو کی آواز مجھ کو بن جاتی۔ آواز کا اتنا سکڑ جانا شعر کے معنی اور کیفیت دونوں کو مجروح کر دیتا۔

۲- پائمالی عشق کا مقدر اور ہر عاشق کی تقدیر ہے۔ اس شعر میں یہ بتانا بھی مقصود تھا لہذا ہم کا صیغہ استعمال کیا گیا۔

۳- ہم میں ایک نکتہ اور بھی ہے۔ ذرا اسے تری کے مقابل رکھ کر دیکھیے تو نظر آئے گا کہ کثرت محبوب کی وحدت کے منافی ہے لیکن اجتماعیت عاشق کی انفرادیت کو متاثر نہیں کرتی۔

تو جناب، اپنے بس بھر اس شعر کا تجزیہ تو کر لیا، اب آپ جس طرح چاہیں اسے سمجھیں اور محسوس کریں۔

بہارِ رفتہ پھر آئی ترے تماشے کو
چمن کو یمنِ قدم نے ترے نہال کیا

بہار جا چکی تھی کہ محبوب چمن کی سیر کو آیا۔ اس کے آنے سے ایسی برکت ہوئی کہ گئی ہوئی بہار پلٹ آئی کہ اس کا دیدار کر لے۔ یہ مضمون ظاہر ہے، بہت خوب صورت اور بہت نادر ہے لیکن ساتھ ہی اس کی معنویت میں اتنی باریکی اور تہ داری کہ جمالیاتی شعور وجد ہی میں تو آ جاتا ہے۔ محبوب کی چمن میں آمد کا مضمون کم و بیش اتنی ہی خوب صورت منظر کشی کے ساتھ غالب نے بھی باندھا ہے مگر معنی میر کے شعر میں زیادہ ہیں۔ بہر حال، غالب کا شعر بھی بہت بڑا شعر ہے۔

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس

یا ایک اور جگہ غالب ہی نے کہا ہے:

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اس قدِ دل کش سے جو گلزار میں آوے

غالب کے ان شعروں میں چستی زیادہ ہے، رنگینی زیادہ ہے مگر میر کے شعر میں جو واقعہ بیان ہوا ہے، وہ بہت بڑا ہے اور فزیکل چمن تک محدود نہیں ہے۔ اسی لیے میں نے عرض کیا کہ اس میں معنی بڑے بھی ہیں اور کثیر الجہات بھی۔ اس شعر میں بس ایک چیز کھٹکتی ہے، اور وہ ترے کی تکرار۔ اور پھر دونوں مصرعوں میں اس لفظ کی نشست بھی ایک سی ہے، جیسے کرسیوں کی آگے پیچھے دو قطاریں ہیں، پہلی رو میں اگر یہ کرسی نمبر پانچ پر ہے تو دوسری میں بھی اس کا نشست کا نمبر پانچ ہی ہے۔ اس سے ایک بھدا پن پیدا ہو گیا ہے۔ باقی، لفظی رعایتیں غالب کے شعروں سے بہت زیادہ ہیں۔ جیسے بہار رفتہ اور پھر آئی میں تضاد کی نسبت ہے، بہار رفتہ پھر آئی اور یمن قدم میں بھی مناسبت ہے۔ بہار، یمن سے اور رفتہ اور پھر آئی قدم سے مناسبت رکھتے ہیں۔ چمن اور نہال میں ایک مناسبت سامنے کی ہے اور ایک دقیق۔ سامنے کی مناسبت یہ ہے کہ چمن کل ہے اور نہال جزو۔ دقیق مناسبت یہ ہے کہ چمن کثرت کا استعارہ ہے اور نہال وحدت کا۔ تیسری رعایت بھی ہے کہ واقع میں نہال چمن میں ہوتا ہے، مگر تیرے آنے سے صورتحال منقلب ہو گئی۔ اب نہال چمن میں نہیں ہے بلکہ خود چمن نہال ہو گیا ہے، یعنی نہال میں سما گیا ہے۔

اب ان رعایتوں کو نظر میں رکھتے ہوئے دیکھیے کہ اس میں معنی کی کتنی جہتیں اور پرتیں ہیں:

۱۔ بہار جا چکی تھی، چمن پر افسردگی اور پژمردگی بلکہ مایوسی چھائی ہوئی تھی۔ ایسے میں تو وہاں چلا گیا۔ تیرے جانے سے گئی ہوئی بہار واپس آ گئی۔ چمن کی افسردگی دور کرنے نہیں بلکہ تجھے دیکھنے۔ لیکن بہرحال اس کے لوٹ آنے سے چمن کا بھی بھلا ہو گیا اور وہ کھل اٹھا، افسردگی ہوا ہو گئی۔ یہ شادابی بہار کا فیضان نہیں تھا، تیرے قدموں کی برکت تھی۔ چمن کی شگفتگی اور شادابی کا منتہا یہ ہے کہ وہ نہال ہو جائے، یعنی اس کا باطن بھی بہاراں بہار ہو جائے۔ اس

میں کیا شبہ ہوسکتا ہے کہ باطن کی بہار ظاہر کی بہار سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔اور یہ تیرے یمن قدم سے ہے، بہار کی باز آمد سے نہیں۔

۲- بہار کا سالانہ پھیرا جبراً ہوتا ہے مگر تجھے دیکھنے کے لیے اس کا یہ آنا ظاہر ہے کہ شوق کے ساتھ ہے، خوشی کے ساتھ ہے۔اس وجہ سے اس کی تخلیقی قوت بھی بڑھ گئی جس نے چمن کو نہال کر دیا۔یعنی باہر ہی نہیں اندر سے بھی پر بہار کر دیا۔اب بہار چمن میں ایسی جذب ہوگئی ہے جیسے لفظ میں معنی۔جس طرح رات کے لفظ کے معنی دن میں بھی برقرار رہتے ہیں، اسی طرح یہ اندر کی بہار باہر کی خزاں میں بھی محفوظ رہے گی۔چمن نے پہلی مرتبہ بہار کو اتنا فیاض اور اتنا مہربان دیکھا۔

۳- قاری کی آزادی کا استعمال کرتے ہوئے اگر پھر آئی کو پھر سے آئی اور حسب معمول دوبارہ آئی کا مفہوم دیا جائے تو بڑے دلچسپ معنی حاصل ہوتے ہیں۔بہار کا یہ معمول ہے کہ تو چمن میں ہوتا ہے تو آجاتی ہے اور نہیں ہوتا تو چلی جاتی ہے۔یعنی تیرے ہونے سے چمن میں بہار ہے اور تیرے نہ ہونے سے خزاں۔اس مطلب کو آپ ہر سیاق وسباق میں استعمال کر سکتے ہیں۔

۴- چمن کو عالمِ جمال سمجھا جائے اور بہار کو اس کا منتظم۔اس پس منظر میں بہار ہر سال چمن کی تجدیدِ جمال کرتی رہتی ہے یعنی جمال کی نشاۃ الثانیہ ہوتی رہتی ہے۔تیرے آنے سے بہار کی استعداد اور چمن کی صلاحیت میں اضافہ ہوگیا اور جمال کے اظہار میں ایسے عناصر بھی شامل ہوگئے جو مخفی تھے اور خود بہار پر بھی منکشف نہ تھے۔اس کا قرینہ دوسرے مصرعے سے نکلتا ہے۔غور کیجیے۔

۵- چمن کو تاریخی دنیا سمجھیں اور آنے والے کو کوئی بڑی ہستی۔تاریخ کے بارے میں مذہبی تناظر یوں لگے گا جیسے اس شعر میں پورا بیان ہوگیا ہے۔اسی طرح چمن کو عالمِ انفس سمجھیں اور آنے والے کو بایزیدؒ ایسا کوئی صوفی۔اس سچویشن میں بھی اس کی شانِ تصرف کا پورا بیان اس شعر میں ہوگا۔

۶- ترے تماشے کو کا صحیح مطلب تو یہی ہے کہ تجھے دیکھنے کے لیے مگر اس کا یہ مفہوم نکالنا بھی مرادِ شاعر نہ ہونے کے باوجود غلط نہ ہوگا کہ تجھے دکھانے کو۔ یعنی بہار نے چاہا کہ تو اس پر نظر ڈال دے، اس لیے تیری آمد کی خبر پا کر لوٹ آئی تا کہ تیرے دیکھ لینے سے اس کا مرتبہ بڑھ جائے۔

شعری متن میں کثرتِ معانی اس لیے بھی لائقِ تحسین ہے کہ بڑے معنی میں ایک اطلاقی غیر محدودیت ضرور ہوتی ہے۔ اس وصف سے فائدہ اٹھانا چاہیے اور اس معنی کو مختلف اطلاقات کے ساتھ دیکھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ خواہ یہ اطلاقات قاری کو خود سے پیدا کرنے پڑیں۔ کیونکہ کثرت کا نظام فعل (Activity) پر ہے، انفعال (Passivity) پر نہیں۔ اس نکتے کو بھی اچھی طرح سمجھنے کی کوشش کیجیے۔

اس میں یمنِ قدم ذرا مشکل ہے۔ اس کا مطلب ہے قدموں کی برکت سے، مبارک قدم، خوش بختی کا موجب بننے والی آمد۔ تو میرا خیال ہے اتنا کافی ہے۔

جواب نامہ سیاہی کا اپنی ہے وہ زلف
کسو نے حشر کو ہم سے اگر سوال کیا

شعر معمولی ہے، مضمون بھی خاصا پامال سا ہے لیکن کسو کو بہت خوبصورتی اور معنی خیزی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ نامہ سیاہی بھی اچھا ہے۔ یہاں کسو کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ کوئی آس پاس کا آدمی جسے میں جانتا بھی نہیں۔ لیکن اس لفظ کی ایک خطرناک دلالت بھی ہے۔ اس سے غلط طور پر ہی سہی مگر خدا بھی مراد لیا جا سکتا ہے۔ اور ویسے بھی شاعروں سے کچھ بعید نہیں، معاذ اللہ خدا کو تختۂ مشق بنا کر خوش ہونے والے شعرا بھی ہم نے بہت دیکھے ہیں۔ میرا گمان ہے کہ یہاں خدا مراد نہ ہونے کے باوجود کسو کی ضمیر میں خدا کی طرف پلٹنے کا ایک قرینہ ضرور رکھا گیا ہے۔ میر چونکہ مشربآ

شخصیت پرست تھے اس لیے ان کا یہ مزاج تھا کہ اپنی معبود و محبوب شخصیات کے مقابلے میں بہانے بہانے سے حقیقی خدا کی تحقیر کرتے رہتے تھے۔ اس مزاج کو دیکھتے ہوئے کچھ بعید نہیں ہے کہ اس شعر میں کسو سے خدا ہی کی طرف اشارہ ہو۔ اس صورت میں اس شعر کا مطلب یہ ہوگا اس زلف کی سیاہی سے نسبت کے نتیجے میں نامۂ اعمال کا سیاہ ہو جانا خدا کو برا بھی لگے تو پروا نہیں۔ اور پھر یہ بھی کہ یہ کوئی عام نامہ سیاہی نہیں ہے جس پر خدا جہنم میں جھونکنے کا حکم دے دے۔ میرے معاملے میں وہ ایسا کرنے پر قادر ہی نہیں ہوگا۔ اس سے اندازہ لگا لیجیے کہ بڑا شاعر بڑا جاہل بھی ہو سکتا ہے اور شاعری ایسی بے حس چیز ہے جو پرلے درجے کی جہالت سے بھی متاثر نہیں ہوتی بلکہ کہیں کہیں ظلوم و جہول ہونا شاعری کا تقاضا بن جاتا ہے، ایسا ناگزیر تقاضا جسے میر تو کوئی چیز ہی نہیں ہیں، رومی و خسرو ایسے لوگوں کو بھی پورا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن خیر یہاں کسو کا مطلب کوئی بھی اور کسی نے بھی لینا چاہیے۔ یعنی حشر کے دن مجھ سے اگر کسی نے پوچھا کہ تمھارا نامۂ اعمال اتنا سیاہ کیوں ہے تو میں وہیں موجود اپنے محبوب کو فخریہ انداز سے دکھا دوں گا کہ اس کی وجہ سے، یا بالفاظِ دیگر اس کی برکت سے۔ وہ لوگ پھر دوسرا سوال نہ کر سکیں گے اور کچھ عجب نہیں کہ اسے دیکھ کر انھیں کمتری اور محرومی کا یہ احساس ہو جائے کہ کاش ہمارا نامۂ اعمال بھی میر کی فردِ عمل جتنا سیاہ ہوتا!

بہر حال ایک عام سا مضمون ہے جسے فنکارانہ چالاکی کے ساتھ باندھا گیا ہے۔

❁

لگا نہ دل کو کہیں کیا سنا نہیں تو نے
جو کچھ کہ میر کا اس عاشقی نے حال کیا

کمال ہے، واقعی کمال ہے۔ اس شعر کو ذرا اپنے اندر گونجنے دیں تو یہ آپ پر چھا جائے گا، آپ کو اپنے ٹرانس میں لے لے گا۔ عاشقی کا لفظ اردو میں زیادہ تر ابتذال کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ چند ہی مثالیں ملیں گی جہاں اسے ابتذال سے پاک کر کے استعمال کیا گیا ہو۔ جیسے غالب کا یہ شعر ہے:

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

اقبال سے زیادہ عشق کا کلمہ کس کے یہاں آیا ہوگا، لیکن جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے، عاشقی کا لفظ انھوں نے اپنی ایک ابتدائی غزل میں تو باندھا ہے، اور کہیں نہیں باندھا۔ ''ہے عاشقی میں رسم الگ سب سے بیٹھنا۔'' اس شعر میں **عاشقی** کا لفظ تمام تر عامیانہ پن رکھنے کے باوجود ایسی قدرتِ کلام کے ساتھ لایا گیا ہے کہ اس کے ابتذال کے پہلو کو محفوظ رکھنا ہی کمال بن گیا ہے۔ یہ میر کا وہ امتیاز ہے جس کی طرف میں بار بار اشارہ کرتا آیا ہوں کہ یہ مبتذل تجربے اور احساس کو بھی اس سطح تک لے آتے ہیں جو عارفانہ اور فلسفیانہ حقائق کے لیے یوں کہہ لیں کہ مخصوص ہے۔ اب اسی شعر کو دیکھ لیجیے کہ میر کا عشق کوئی حلاج کا عشق تھوڑا ہی تھا، یہ تو گلی محلوں کی عاشقی تھی جس میں محبوب کا ایک ہونا بھی ضروری نہیں ہوتا۔ لیکن یہی عاشقی اپنی عملی اور واقعی سطح کو بلند کیے بغیر میر کے یہاں ایک بڑا انوبل تجربہ ہونے کا التباس پیدا کر لیتی ہے۔ بھئی اگر کسی کو عاشق بننے سے ڈرا کر روکنا ہے تو حلاج کے عشق کی مثال دی جاتی، مجنوں کے عشق کا حال سنایا جاتا، یہ میر کا عشق کیا تھا جس سے عبرت دلائی جا رہی ہے؟ میر کی سرگزشتِ عشق بس اتنی سی ہے کہ وہ خود مجنوں تھے مگر ان کی محبوبہ لیلیٰ نہیں تھی۔ اور ان کا مجنوں ہونا بھی از روے حال نہ تھا بلکہ از روے خیال اور از روے قال تھا۔ انھیں اصلی لیلیٰ مل جاتی تو یہ اس کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھتے، اس پر عاشق ہونا تو دور کی بات ہے۔ وہ حقیقی محبوب qualify نہیں کرتے تھے لیکن حقیقی عاشق بننے کے منصوبے سے پیچھے کبھی نہیں ہٹے۔

ایک نصیحت کرنے والا اپنے کسی دوست کو، یا ہوسکتا ہے بیٹے بھتیجے کو جو کہیں عاشق ہو چلا ہے، سمجھا رہا ہے بلکہ ڈرا رہا ہے کہ اس چکر میں نہ پڑو۔ کیا تم نے سنا نہیں کہ اس نادانی نے میر کا کیا حشر کیا۔ تم تو کم از کم اس انجام سے بچو جسے میر تو جیسے تیسے جھیل گیا لیکن تم برداشت نہ کر سکو گے۔ مضمون بس اتنا سا ہے، سارا کمال حسنِ اظہار کا ہے۔ جو بات نہیں کہی گئی وہ زیادہ واضح اور پرتاثیر

ہے۔ یہ میر کا خاص وصف ہے کہ محذوفات کو زیادہ بامعنی بنا دیتے ہیں جیسے کوئی صوفی شہود میں رہتے ہوئے غیاب کو غالب رکھتا ہے۔ مثلاً اس شعر میں دیکھیے نصیحت کرنے والا غائب ہے اور جسے نصیحت کی جارہی ہے اس کی شخصیت بھی واضح نہیں ہے۔ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ دونوں دوست ہیں، بھائی ہیں، باپ بیٹے ہیں، کوئی رشتہ دار ہیں، پیرو مرید ہیں، استاد اور شاگرد ہیں۔ اسی طرح محبوب بھی بالکل غیر متعین ہے بلکہ شاید فی الحال وجود ہی نہیں رکھتا۔ اور اس اوجھل یا ممکنہ محبوب کا کوئی ایسا وصف بھی مذکور نہیں ہے جس سے عاشق کی ان مصیبتوں کا اندازہ لگایا جا سکے جو بالآخر پیش آنی ہیں، مثلاً اس کی ستم گری، بے التفاتی، بے وفائی وغیرہ۔ بس میر ایک متعین کردار کی حیثیت سے ظاہر ہیں جن کی عاشقی بھی مشہور ہے اور اس عاشقی کے جو نتائج انھیں بھگتنے پڑے وہ بھی لوگوں کو معلوم ہیں، کسی کو دیکھ کر معلوم ہیں اور کسی کو سن کر۔ جس کی شہرت میں سننے کا عنصر داخل ہو جائے اس کا مشہور ہونا یقینی ہے۔ سنی ہوئی شہرت سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مشہوری اپنے زمانے تک محدود نہیں ہے۔ عین ممکن ہے کہ یہ ناصح اور یہ عاشق میر کے زمانے کے نہ ہوں، دو چار سو سال بعد کے ہوں۔ اور بھائی، یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ میر کا محبوب تو گمنام رہا، شہرت ان کے عشق ہی نے پائی۔ اور یوں بھی میر کا کوئی ایک آدھ محبوب تھوڑی تھا۔ انھوں نے محبوبیت کے اوصاف اور شرائط کی ایک فہرست لکھ کر جیب میں رکھی ہوئی تھے اور اِدھر اُدھر تاکتے جھانکتے پھرتے تھے کہ کوئی اس فہرست پر پورا اترے تو اس پر عاشق ہو جائیں۔ اس شعر کے پہلے مصرعے میں جو آیا ہے کہ **لگا نہ دل کو کہیں**، اس میں ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ محبوب کی حیثیت بالکل ثانوی ہے بلکہ غیر ضروری ہے، اصل چیز عاشق ہے۔ اور یہ بھی کنایہ ہے کہ عاشق ایک ہوتا ہے، محبوب کا ایک ہونا لازم نہیں۔ یعنی عاشق تو معرفہ ہے اور محبوب بچارا نکرہ۔ دوسرے مصرعے میں جس حال سے ڈرایا گیا ہے اس کی بھی کوئی تفصیل نہیں بتائی گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میر عاشق کی حیثیت سے مشہور ہیں تو ظاہر ہے کہ ان کا جو حال ہوا وہ بھی معروف ہوگا۔ اس کی تفصیل میں جانا بلا ضرورت ہے۔ اور پھر یہی نہیں کہ میر کا حال اس ناصح اور اس عاشق ہی کو معلوم ہو، اس شعر کا قاری بھی میر

اوران کے حال کو اتنا ہی جانتا ہے جتنا کہ یہ دونوں۔ اب وہ قاری چاہے ہزار دو ہزار برس بعد یہ شعر پڑھ رہا ہو مگر میر اور ان کا حال اسے یہ شعر پڑھنے سے پہلے کا معلوم ہے۔ ایک اور بات۔ اس شعر میں یہ اعتماد اور تیقن بھی پورے زور سے ظاہر ہے کہ قیامت تک عاشقی وہی ہوگی جو میر نے کر کے دکھائی اور اس کا نتیجہ بھی وہی نکلے گا، جو میر کو پیش آیا اور اس کے احوال بھی وہی ہوں گے جو میر کے تھے۔ کیسا بڑا دعوا ہے مگر سننے والے کو جھوٹا نہیں لگتا۔ تو محذوفات کو لائق ادراک رکھنے کی وجہ سے شعر کی سچویشن تو کم وبیش متعین ہے لیکن اس کی معنویت تحدید سے بلند ہے۔ ہر لفظ پر غور کر لیں، آپ جو معنی تصور بھی کر سکتے ہیں وہ اس میں موجود پائیں گے۔ مثلاً دل کو لگانا، مثلاً کہیں، مثلاً کیا، مثلاً سنا، مثلاً جو کچھ، مثلاً میر، مثلاً اس، مثلاً عاشقی، مثلاً حال۔ غرض شعر کا ہر چھوٹا بڑا لفظ معلوم معانی سے زیادہ معانی کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ آپ پورا زور لگا لیں، ساری تحقیق کر ڈالیں ان سب الفاظ وحروف میں سے کسی ایک کا کوئی ایسا مطلب دریافت نہیں کر سکتے جو اس میں پورا کا پورا صرف نہ ہو چکا ہو۔

اب مجھ سے محنت نہ کروایئے۔ خود ہی کچھ مشقت اٹھا کر دیکھ لیجیے کہ یہ دعویٰ صحیح ہے یا غلط۔

اشاریہ

(آ، ا)

(ب، ت، ٹ)

(ج، ح، خ)

(ل، م، ن، و، ی)

میر ایسے شاعر ہیں جن کے تعارف کا
پہلا فقرہ طے شدہ ہے اور وہ یہ کہ میر اپنی
زبان کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔